

/ Brunn, Heinrich <<von>>, / Bruckmann, Friedrich,

Denkmäler griechischer und römischer Sculptur Auswahl für den
Schulgebrauch aus der von Heinrich Brunn und Friedrich Bruckmann
herausgegebenen Sammlung
Bd.: Textband

1895

2 Arch. 112 epf-Textband

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11453528-1

2° Arch. 112 epf

<36635274890018



<36635274890018

Bayer. Staatsbibliothek

DENKMÄLER GRIECHISCHER UND RÖMISCHER SCULPTUR

AUSWAHL FÜR DEN SCHULGEBRAUCH

AUS DER VON

HEINRICH BRUNN UND FRIEDRICH BRUCKMANN

HERAUSGEGEBENEN SAMMLUNG

5 LIEFERUNGEN à 20 M.

IM AUFTRAGE DES K. BAYERISCHEN STAATSMINISTERIUMS DES INNEREN

FÜR KIRCHEN UND SCHULANGELEGENHEITEN

VERANSTALTET UND MIT ERLÄUTERNDEN TEXT VERSEHEN

VON

A. FURTWÄNGLER UND H. L. URLICHS

463D

Furtwängler
Denkmäler
griech. u. röm.
Skulptur

42 G

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MÜNCHEN

Register

der

Denkmäler griechischer und römischer Skulptur

Schulausgabe.

I. Die altertümliche Kunst.

1. Altertümliche Jünglingsstatue von Tenea. München (II, 14)*)
2. Gruppe aus dem westlichen Giebel des Athenatempels von Aegina. München . . . (III, 21)

II. Götterbilder aus dem fünften Jahrhundert.

3. Die Athena Lemnia des Phidias. Dresden. (III, 22)
4. Athena Parthenos. Athen (I, 1)
5. Athena von Velletri. Paris (I, 3)
6. Apollon mit der Kithara. München . . . (I, 4)
7. Statue der Hera. Vatikan (V, 41)
8. Statue des Asklepios. Neapel (V, 42)
9. Dioskur vom Monte Cavallo. Rom . . . (V, 43)
10. Nike des Paionios. Olympia (IV, 32)

III. Andere Skulpturen des fünften Jahrhunderts.

11. Die Eleusinischen Gottheiten. Athen . . (III, 23)
12. Orpheus und Eurydike. Neapel (II, 11)
13. Medusa. München (IV, 33)
14. Reliefs vom Parthenonfries. Athen und London (IV, 31)
15. Gruppe dreier weiblicher Statuen aus dem Ostgiebel des Parthenon. London (II, 12)
16. Liegende männliche Statue aus dem Ostgiebel des Parthenon. London (II, 15)
17. Statue eines Mädchens von der Korenhalle des Erechtheions zu Athen. London . . . (III, 24)

IV. Götterbilder aus dem vierten Jahrhundert.

18. Eirene mit dem Kinde Plutos. München (II, 13)
19. Statue der Demeter von Knidos. London (III, 27)
20. Statue des ruhenden Ares. Rom, Museo Boncompagni (IV, 36)
21. Kopf der Statue des praxitelischen Hermes. Olympia (V, 44)
22. Kopf der Knidischen Aphrodite. Berlin, Sammlung von Kaufmann (V, 45)
23. Marmorbüste aus Eleusis. Athen (IV, 34)
24. Zeus von Otricoli. Vatikan (IV, 35)
25. Der Apoll vom Belvedere. Vatikan . . . (I, 6)
26. Artemis von Versailles. Paris (II, 17)
27. Statue der Melpomene. Vatikan (III, 25)

V. Athletenbilder.

28. Der Apoxyomenos des Lysippos. Vatikan (V, 46)

VI. Grabmäler.

29. Attisches Grabrelief. Athen (V, 47)
30. Der sog. Alexandersarkophag von Sidon. Konstantinopel (V, 48)

VII. Statuarische Gruppen.

31. Statue der Niobe mit ihrer jüngsten Tochter. Florenz, Uffizien (I, 5)
32. Rettung des sterbenden Patroklos durch Menelaos. Florenz, Loggia dei Lanzi . . (III, 30)
33. Laokoongruppe. Vatikan (IV, 38)
34. Odysseus. Venedig (V, 49)
35. Orestes und Electra. Rom, Museo Boncompagni (III, 26)

VIII. Hellenistische Kunst.

36. Nil. Vatikan (I, 8)
37. Sterbender Gallier. Rom, Capitol (I, 7)

IX. Historische Kunst der Römer.

38. Statue einer trauernden Barbarin. Florenz, Loggia dei Lanzi (IV, 39)
39. Reliefs der Marcus-Säule. Rom (IV, 40)

X. Griechische und römische Porträts.

40. Perikles. London (I, 2)
41. Sophokles. Rom, Lateran (I, 9)
42. Euripides. Neapel (II, 18)
43. Sokrates. Rom, Villa Albani (III, 29)
44. Kopf der Statue Alexanders des Grossen. München (III, 28)
45. Demosthenes. Vatikan (I, 10)
46. Homer. Schwerin (III, 37)

47. Zwei römische Porträts. Agrippa. Paris. — Bronzekopf eines Unbekannten. Rom, Konservatorenpalast (V, 50)
48. Augustus. Vatikan (II, 20)
49. Marmorstatue einer Frau aus Herculaneum. Dresden (II, 16)
50. Römischer Bürger, mit der Toga bekleidet. London (II, 19)

*) Die römischen Ziffern weisen auf die Lieferungen, die arabischen auf die Nummern innerhalb derselben hin.

Athena Parthenos.

Statuette aus pentelischem Marmor. Athen, Zentralmuseum.

Gegen Schluss des Jahres 1880 ist zu Athen in der Nähe eines Gymnasiums, das nach dem Stifter Varvakion heisst, die mit der Basis etwas über 1 m hohe, auffallend gut erhaltene Statuette ans Licht gekommen; nach dem Fundorte benannt zählte sie bald zu den bekanntesten Überresten antiker Plastik. Dass dieselbe eine Nachbildung des Götterbildes ist, welches Pheidias für die Cella des Parthenon auf der Burg von Athen 438 vollendet hat, konnte bei einem Vergleiche der genauen Beschreibung, die der Perieget Pausanias 1, 24, 5—7 von dem Originale giebt, und der bereits nachgewiesenen Kopien des Meisterwerkes nicht bezweifelt werden. Es war im wesentlichen eine Holzstatue, deren Gewandteile mit einer dünnen, abnehmbaren Goldhülle überzogen waren, während Elfenbeinblättchen die nackten Körperteile bedeckten. Die Höhe betrug ungefähr 12 m, das Gewicht des Goldes allein wahrscheinlich 44 Talente = 1152,62 kg. Die Varvakionstatuette giebt zum erstenmale eine Gesamtvorstellung des chryselephantinen Kolosses. Wenn sie auch in römischer Zeit ohne Kunstverständnis gearbeitet ist, so bietet sie doch das Urbild ohne willkürliche Umgestaltung, nur mit Abstreifung des reichen Nebenwerkes, wie vor allem der Reliefs, getreu dar.

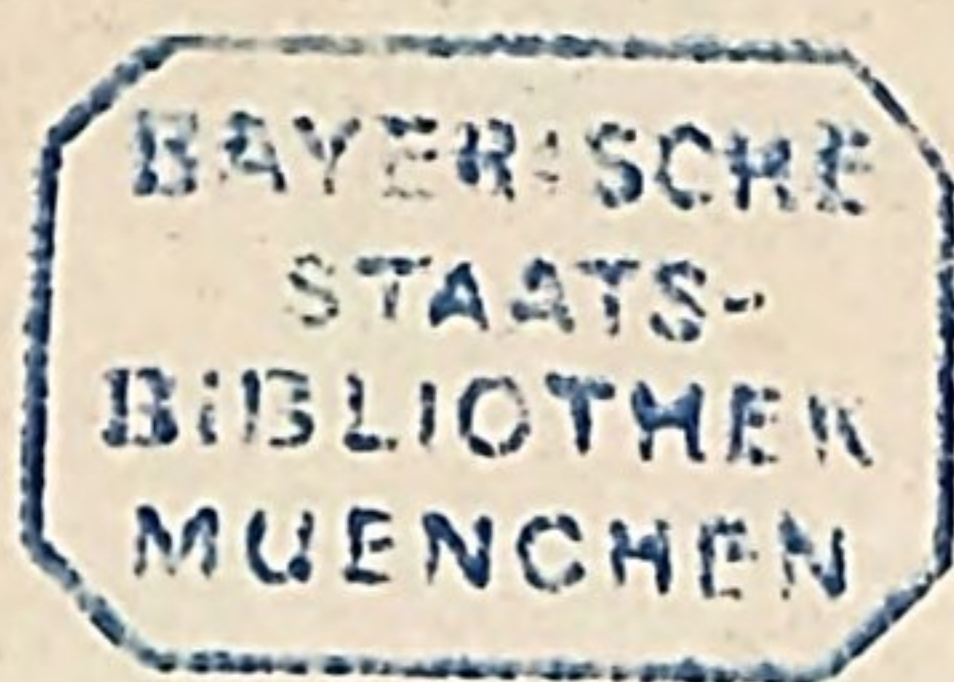
Auf einer an der Vorderseite architektonisch gegliederten Basis steht die Göttin, in jugendlichen, kräftigen Formen gebildet, aufrecht da. Der steilfaltige, ärmellose Chiton, der sie bis zu den Füßen bekleidet, ist auf der rechten Seite offen; sein Überwurf fällt tief herab und ist über den Hüften mit einem Gurte zusammengezogen und in regelmässigen Falten kunstvoll zurechtgelegt. Auf der schuppigen, schlangenumsäumten Ägis, die kragenartig um die Brust sich legt, ist in der Mitte das in altertümlichem Stile fratzenhaft gebildete Medusenhaupt angebracht. Der Helm, dessen Kappe am Hinterkopfe bis über den Nacken schützend hinabreicht und vorne ein breites Stirnband trägt, liegt am Kopfe eng an und lässt vor den Ohren kleine Ringellocken hervorquellen, während von rückwärts je zwei langgezogene Haarsträhnen über die Ägis nach vorne sich legen. Hoch empor ragt der reichgebildete Schmuck des Helms. In der Mitte ruht auf einer Sphinx der geschwungene Bügel, der bis in den Nacken herabreicht, zu den Seiten desselben bildet je ein teilweise zerstörtes Flügelpferd die Grundlage zweier weiterer Büsche. Die Backenklappen sind schräg nach aufwärts geschlagen.

Von den mit hohen Sohlen bekleideten Füßen steht der rechte ganz auf dem Boden auf und ist so der Träger der Last, der linke, ein wenig zur Seite gesetzt und leise erhoben, lässt die Form des Spielbeines durchschauen und giebt der schweren Gewandung eine mässige Bewegung, ohne die strenge Regel-

mässigkeit des Ganzen zu stören. Beide Arme sind am Handgelenke mit Schlangenbändern geschmückt. Auf der rechten geöffneten Hand schwebt Nike, deren Kopf nicht erhalten ist, in langem Kleide und mit gesenkten Flügeln, die stetige Gefährtin der siegbringenden Athena. Sie ist halb zum Beschauer gewandt, dem sie mit beiden Händen eine Binde zur Bekränzung gereicht haben wird. Da die schwere Last der Nike von dem frei gehaltenen Arme nicht getragen werden konnte, so ist eine Stütze in der Form einer Säule untergestellt worden, die zugleich die sonst unangenehm wirkende Leere auf der rechten Seite ausfüllt. Denn auf der linken fasst die Göttin nur leicht den grossen, kreisförmigen, in der Mitte mit Gorgomaske gezierten Schild, der auf eine kleine Erhöhung aufgesetzt ist. In der inneren Wölbung ringelt sich eine mächtige, bärtige Schlange empor, die Hüterin der Burg, das heilige Tier des Erichthonios. Die Angriffswaffe der Athena, die Lanze, war im Originale an der linken Schulter angelehnt.

Das Geistige, das in dem Urbilde lebte, prägt sich, wenn auch sehr vermindert, in dem Gesichte aus; tadellos erhalten zeigt es volle runde Formen, ebenso wie der Hals durch kräftige Bildung auffällt. Der Mund ist leise geöffnet und verleiht dem Antlitze den Ausdruck frischen Lebens, den im Originale die leuchtenden Augensterne aus Edelsteinen noch gesteigert haben werden. Man erkennt in den klugen, gemessenen, Hoheit und auch Milde offenbarenden Zügen die würdige Tochter des Beraters Zeus, dessen Haupt sie entsprungen und dessen Offenbarung sie ist. Indes das Grossartige der Erscheinung beruht in der Erhabenheit der ganzen Gestalt. Denn trotz der Kleinheit der Kopie glaubt man die Statue in ihrer gewaltigen Grösse vor sich zu sehen und gewinnt eine klare Vorstellung von dem ehrwürdigen Tempelbilde, das auch losgelöst von der strengen dorischen Architektur der säulenumgebenen Cella mit religiöser Scheu erfüllt, während der Anblick des Frieses durch den reichen Wechsel immer frischen Lebens den Beschauer in heitere Stimmung versetzt. Pheidias hat in der Statue viel von dem zum Ausdruck gebracht, woraus die Blüte des Perikleischen Zeitalters sich entfaltete, Achtung gebietende Stärke, nach siegreichen Kämpfen bewaffneten Frieden, Verstand und Geist, endlich den Reichtum an barem Gelde. Seine Auffassung der Athena als der majestätischen, friedlichen, aber wohlgerüsteten Schutzgöttin ihres Volkes ist im Gegensatze zu der lanzenschwingenden Pallas, der kampfesfreudigen Promachos der älteren Zeit, von nun an in der Kunst massgebend geblieben, und dieses Bild der Göttin ist auch uns vertraut.

H. L. U.



Perikles.

Hermenbüste aus Marmor. London, British Museum

Diese nur wenig verletzte Herme, eine gute Kopie eines griechischen Werkes aus römischer Kaiserzeit, ist im Jahre 1781 in der sog. Villa des Cassius bei Tivoli gefunden und kam später in das British Museum. Dass der Athener Perikles, des Xanthippos Sohn, dargestellt ist, sagt die antike Inschrift unten am Schafte. Bei Plinius dem Älteren *naturalis historia* 34, 74, ist überliefert, dass ein Zeitgenosse des Perikles, der Erzgiesser Kresilas, ein Bronzefigürchen des Mannes gefertigt hat. Die längst geäußerte Vermutung, dass dasselbe mit dem von dem Periegeten Pausanias 1, 25, 1 ohne Künstlerbezeichnung in der Beschreibung der Akropolis von Athen erwähnten, unweit der Athena Promachos des Pheidias und in der Nähe der Propyläen aufgestellten identisch sei, hat kürzlich eine Bestätigung und Ergänzung gefunden: Unter den unerschöpflichen Marmortrümmern der Burg ist ein Block zum Vorschein gekommen, der die schlichte, der Sitte der Zeit gemäss abgefasste Inschrift *Περικλέος | Κρεσίλλας ἔποιε* trägt. Aus dem Wortlaute derselben hat man geschlossen, dass das Bild keine Stiftung des Staates, sondern wohl nur das Weihgeschenk eines Privaten war, auch hat man die Vermutung geäußert, dass die kleine Basis keine Statue, sondern nur eine Herme getragen hat. Dieses Werk des Kresilas ist wahrscheinlich in der hier abgebildeten römischen Marmorkopie erhalten. Denn die Betrachtung des Stiles führt auf die Zeit des Künstlers und die Bearbeitung besonders des Bartes auf ein Bronzeoriginal, endlich lässt das Vorhandensein von Wiederholungen desselben Kopfes auf ein berühmtes Vorbild schließen. So ist wirklich ein nach dem Leben gearbeitetes und daher treues Abbild des Mannes erhalten, während wir von anderen hervorragenden Persönlichkeiten der Glanzzeit Athens nur Idealporträts haben, die mehrere Jahrzehnte nach ihrem Tode angefertigt sind.

Das längliche Oval des edlen, regelmässig gebildeten, mässiger Fülle nicht entbehrenden Gesichtes ist von einem kurzgeschorenen, wohlgepflegten Vollbarte umrahmt. Unter dem hohen, ein wenig nach rückwärts geschobenen Helm quillt üppig das Lockenhaar zu beiden Seiten des Gesichtes hervor. Den Helm hat Perikles wahrscheinlich nicht, wie in der vita des Plutarch 3 berichtet ist, deshalb auf dem

Kopfe, um die von den gleichzeitigen Komikern verspottete Spitzform des Schädels zu verbergen, sondern, wie andere erhaltene Porträts von Feldherren lehren, nur der Sitte der Zeit gemäss zur Bezeichnung des Strategenamtes, das er wiederholt bekleidete und unter dem er den massgebenden Einfluss gewann. Die Haltung des etwas zur Seite geneigten Kopfes hat der Künstler an Perikles selbst beobachtet und durch die Wiedergabe derselben die lebendige Vorstellung, die man aus der Büste von der Persönlichkeit des grossen Staatsmannes gewinnt, gesteigert. Man erblickt einen schönen Mann im besten Lebensalter, in voller Schaffenskraft, der auch auf das Äussere etwas gehalten hat. Schon die leichtgewölbte Stirne und der Einschnitt über der regelmässig geformten Nase, die scharfumrissenen, geschwungenen Brauen, vor allem aber der Träger des Geistigen, das tiefliegende, hochumränderte Auge offenbaren den gedankenreichen, besonnenen Ernst des grossen Staatsmannes. Aber frisches Leben gewinnt der Marmor durch die Bildung des Mundes. Die vollen, breiten, fast etwas weichen Lippen sind ein wenig geöffnet: So glaubt man den reichen Fluss der Worte, die dem Munde entströmen, zu vernehmen. Man gedenkt des Lobes, das von den alten Schriftstellern¹⁾ der Beredsamkeit des Perikles gespendet worden ist, und erinnert sich der herrlichen Leichenrede auf die im ersten Jahre des peloponnesischen Krieges Gefallenen.²⁾ Wenn man aber den Gesamteindruck, den die Büste macht, festhält, versteht man wohl, wie der Staatsmann in der Volksversammlung die leidenschaftlichen und aufbrausenden Massen gelenkt hat, bei aller Volkstümlichkeit unerschütterlich fest und bestimmt, den Angriffen der Feinde mit kalter Ruhe entgegnend.³⁾ Hoheit und Kraft, ruhiger und klarer Verstand, Milde und heiterer Friede sind in wunderbarer Harmonie auf den Gesichtszügen ausgebreitet. Der Beinamen des Olympiers, dessen der Bronzekopf ebenso wie der Dargestellte selbst im Altertum gewürdigt worden ist, behauptet in dem Abglanze des römischen Marmors die volle Geltung.

H. L. U.

¹⁾ Eupolis und aus ihm z. B. Cicero Brutus 9, 38. Vgl. *Comicorum Atticorum fragmenta* ed Kock I 281, 94 und III 718, 94.

²⁾ Thukydides 2, 35 ff.

³⁾ Vgl. Thukydides 2, 65, 8.

Athena von Velletri.

Kolossalstatue in Paris.

Diese wohlerhaltene Marmorstatue giebt ein im Altertum berühmtes Bronzeoriginal wieder; wir besitzen noch andere Marmorkopien, namentlich des Kopfes; doch die Pariser, in einer römischen Villa zu Velletri gefundene Statue ist die beste der Kopien.

Die Göttin steht in majestätischer Haltung da. Auf dem linken Fusse ruht sie fest auf, während sie den rechten nach sich zieht; die Spitze des rechten Fusses ist ziemlich stark nach aussen gewendet, wodurch der Unterkörper breite und monumentale Ruhe erhält. Der rechte Arm ist erhoben und fasst die schräg nach unten aufgestützte Lanze hoch am Schaft. Die rechte Hand mit der vorderen Hälfte des Unterarmes ist jetzt ergänzt, am Ellenbogen ist der Arm gebrochen; er war wahrscheinlich etwas mehr gebogen. Der linke Arm liegt fest am Körper an; der Unterarm ist vorgestreckt; die Hand ist ergänzt; sie trug einst, wie eine athenische Kupfermünze zeigt, welche das Original der Statue nachbildet, eine Nikefigur, die der Göttin in Athen so unlöslich verbundene Siegesgöttin, die auch die Parthenos des Phidias auf der Hand trug.

Die Gewandung der Göttin besteht aus dem dorischen Peplos von derbem Wollstoffe, der wie bei der Parthenos mit einer Schlange gegürtet ist; an der Seite ist er indes nicht offen, sondern zugenäht. Darüber trägt sie den Mantel, ebenfalls von dickem, wollenem Stoffe, der auf der linken Schulter aufruhet und, um die Hüften geschlungen, vom linken Arme festgehalten wird. Er bildet vorne einen grossen dreieckigen Überschlag. Dieser Mantel trägt sehr zur majestätischen Erscheinung der Göttin bei.

Auf der Brust ruht wie ein Kragen die Ägis, die hier auch am oberen Rande mit Schlangen besetzt ist. Der Oberkopf wird vom Helme bedeckt,

der hier die korinthische Form hat; heruntergezogen deckte derselbe, der Ausschnitte für die Augen hatte, das ganze Gesicht; gewöhnlich trug man ihn zurückgeschoben, so wie er auch am Porträt des Perikles erscheint. Ihr Haar hat die Göttin in der schlichsten Weise zurückgestrichen.

Die Züge und der Ausdruck des Kopfes stehen in vollem Gegensatze gegen das volle breite Gesicht der Parthenos und ihr freudig sieghaftes Wesen. Hier bilden Ernst und Strenge den Ausdruck; es ist die sinnende, denkende, kluge und reine Jungfrau dargestellt.

Der Kopf ist vortrefflich erhalten, indem selbst die Nase antik ist. Er erscheint schmal und fein gegenüber der mächtigen breiten Brust. Sehr charaktervoll ist auch das Gewand behandelt. Es zeigt schwere, einfache, wahre Falten, die nicht gefällig sein wollen, die aber an der Majestät und Wucht der ganzen Erscheinung wesentlich beteiligt sind.

Die Eigentümlichkeiten des Stiles von Kopf und Gewand lassen sowohl eine Zeitbestimmung als eine Vermutung über den Künstler zu, dem wir das Original verdanken. Dasselbe muss in der perikleischen Zeit, doch an ihrem Ende, kurz vor Ausbruch des peloponnesischen Krieges entstanden sein; wie die athenische Münze zeigt, befand es sich im Bereiche Athens. Der Künstler aber muss dem Kreise des Phidias unabhängig gegenübergestanden haben. Genauere Vergleiche lehren, dass es höchst wahrscheinlich Kresilas war, der Künstler, der den Perikleskopf gebildet.

Die Statue aber war wahrscheinlich identisch mit einer schon im Altertum viel bewunderten Athena Soteira im Heiligtume des Zeus Soter im Piräus.

Als Retterin, als kluge, mächtige Beschützerin des siegreichen Athen war die Göttin gedacht. A. F.

Apollon mit der Kithara.

Kolossalstatue der kgl. Glyptothek in München.

Eine erhabene mächtige Gestalt kommt in langsam feierlichem Schritte auf uns zu. Sie hält im Schreiten inne, ruht fest auf dem rechten Fusse und zieht den linken nach sich. Eine grosse Kithara wird vom linken Arme an den Körper gedrückt, doch muss sie noch an einem Tragbände befestigt gedacht werden, das um die Brust hing. Die Rechte war ruhig vorgestreckt und hielt die Schale zur Spende bereit (der jetzige rechte Arm ist ganz modern). Nicht Gesang und Saitenspiel ist dargestellt, sondern der vorangehende Moment des feierlichen Antretens und der Spende vor Beginn des festlichen Spiels.

Die Gestalt ward früher für weiblich gehalten. Sie galt Winckelmann, der sie noch im Palaste Barberini zu Rom bewunderte, für eine Muse; er erkannte den hoheitsvollen Stil älterer Zeit in ihr und vermutete, es sei die Muse des Ageladas, des Lehrers des Polyklet und Phidias. Er sah die »hohe Gratie« in ihr im Gegensatze zur »gefälligen Gratie« des anderen schreitenden Kitharoden, der in der That auch jüngerer Zeit angehört.

Es ist Apollon dargestellt in dem langen pythischen Festgewande, das alle trugen, die sich am Feste des Gottes durch Kitharaspield und Gesang um die Preise bewarben. Bis in die spätere griechische Zeit wird daher Apollon der Musiker zum Unterschiede von dem nackten bogenkämpfenden Gotte regelmässig in jenem langen Gewande dargestellt. Es ist ein Peplos mit grossem Überfall, unter der Brust mit breitem Bände gegürtet. Auf den Schultern ist ein hinten herabfallender kurzer Mantel befestigt. Der Kopf zeigt eingesetzte Augen, die hier, was sich sehr selten findet, ziemlich gut erhalten sind. Das Weisse der Augen besteht aus weissem Steine. Die dunkle

Pupille ist ausgefallen; die Wimpern bestanden aus gezacktem Bronzeblech; ihre Spuren sind deutlich erhalten. Der Kopf ist mit dem Halse in die Statue eingesetzt, doch von dem alten Künstler selbst (er ist auch keineswegs etwa eine antike spätere Restauration). Das üppige volle Haar fällt in je zwei Locken auf die Brust herab.

Die Ausführung der Statue fällt, wie aus der Art der Arbeit zu schliessen ist, ungefähr in die augusteische Epoche. Doch kann kein Zweifel sein, dass sie ein älteres griechisches Original wiedergibt. Es lässt sich auch noch mit voller Sicherheit angeben, welcher Kunstschnule dies Original angehört hat: die Vergleichung der sicheren Werke des Phidias, der Athena Lemnia und Parthenos ergibt, dass dieser Apollo im direkten Anschlusse an Phidias geschaffen ist und eine unmittelbare Weiterbildung des Stiles des Phidias darstellt. Der Künstler ist also unter den nächsten Schülern des Meisters zu suchen. Viele Gründe machen es wahrscheinlich, dass Agorakritos der Schöpfer war, derselbe, der die erhabene Nemesis zu Rhamnus geschaffen, die Varro allen anderen Statuen vorzog.

Unter den uns erhaltenen Götterbildern giebt es kaum ein zweites, das bei gleich guter Erhaltung eine gleich grandiose Auffassung wie die unseres Apollo zeigte. Indes schon einem römischen Dichter hat die Gewalt dieser Schöpfung, wie es scheint, Bewunderung abgenötigt: es ist wahrscheinlich, dass diese Statue der kgl. Glyptothek dieselbe ist, die Augustus einst im Vorhofe des palatinischen Apollotempels aufstellen liess und von der Properz dichtete (3, 31, 5):

*Hic equidem Phoebus visus mihi pulchrior ipso
marmoreus tacita carmen hiare lyra.*

A. F.

Niobe.

Marmorstatue in Florenz.

Die Mutter Niobe ist mit ihrer jüngsten Tochter vereinigt. Sie sind sich beide entgegengeseilt. Die Tochter ist entsetzt mit ausgestreckten Armen vor den Füßen der Mutter zusammengebrochen. Die Mutter beugt sich zu ihr nieder und hat sie in ihren Schooss aufgenommen; sie drückt sie mit der rechten Hand an sich; mit der Linken zieht sie den Mantel empor, um das Kind zu schützen gegen die Pfeile, die von oben niederschwirren. Denn in der Höhe befinden sich, unsichtbar, die erzürnten Gottheiten Apollon und Artemis, die, um ihre beleidigte Mutter zu rächen, die Kinder der Niobe mit ihren ferntreffenden Geschossen erlegen.

Niobe, die Tochter des Tantalos, wie dieser des Umgangs der Götter gewürdigt, hatte wie dieser im Übermut sich erhoben und sich vermessen, glücklicher als Apollon und Artemis' Mutter, als Leto sein zu wollen, weil ihr reicherer Kindersegen als jener geworden. Mit dem Verluste ihrer ganzen blühenden Kinderschar muss sie büßen. Sie blickt zum Himmel auf, von wo ihr das Unheil kommt, in stummem Schmerze. Ihre hoheitsvolle Gestalt, die unter Göttern gewandelt, ist geknickt. Sie beugt sich vor der Gewalt der Überirdischen, die wie ein Sturm über ihr hinbraust; aber alles Weh des Irdischen, Endlichen ist in ihrem schmerzvollen Aufblick vereinigt.

Im felsigen Gebirge vollzieht sich das Unheil. Der Boden ist ungleich und steigt nach rechts an. Hier nach rechts hinauf war die Mutter zu eilen im Begriffe, wie ihr Jüngstes sich ihr entgegenwirft und sie nun innehält, den Oberkörper etwas und den Kopf ganz herumwendet, so dass er in Vorderansicht erscheint. Die Figur baut sich reliefartig auf und ist nur für die Betrachtung von ihrer einen breiten Vor-

derseite komponiert. Sie bildete den Mittelpunkt einer grösseren Gruppe; von rechts und von links kamen bestürzt eilende Kinder auf sie zu und weiterhin folgten verwundete und sterbende. Alle überragte bei weitem die Mutter. Die Kinder sind — und dies gilt auch von der jüngsten Tochter — im Verhältnis zur Mutter zu klein gebildet, und zwar aus künstlerischen Gründen, um diese als Hauptfigur recht hervortreten zu lassen. Die Gruppe hat niemals etwa einen Giebel geschmückt, auch nie ganz frei gestanden, sondern befand sich vermutlich ursprünglich zwischen den Säulen eines prachtvollen Baues aufgestellt, vielleicht eines Grabmales in Kleinasien, in den Interkolumnien eines schmalen Peristyls nahe vor der Cellawand.

Uns sind nur Kopien eines grossen Teiles, jedoch nicht der vollständigen Gruppe erhalten; die Niobestatue wurde 1583 zu Rom nebst anderen Teilen der Gruppe gefunden; es sind nicht sehr gut gearbeitete, aber im wesentlichen als treu anzusehende Kopien. Sie befinden sich jetzt zu Florenz.

Plinius (n. h. 36, 28) erwähnt das Original als zu Rom befindlich; man zweifle, berichtet er, ob es von Skopas oder von Praxiteles gearbeitet sei. Man kannte also den Künstler in Rom nicht mehr. Der Annahme der dortigen Kunstverständigen können aber auch wir nur beitreten, insofern das Werk jedenfalls in den Kreis des Skopas und Praxiteles und in die Blütezeit der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts v. Chr. (nicht aber etwa in die Diadochenzeit, wie Neuere gemeint haben) gehört. Allein, dass es wirklich von Skopas oder Praxiteles war, ist nicht wahrscheinlich; es zeigt Elemente des Stils beider Künstler vereinigt und gehört deshalb vermutlich einem dritten Unbekannten an.

A. F.

Der Apoll vom Belvedere.

Marmorstatue im Vatikan.

Diese berühmte Statue wurde schon zu Ende des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich in einer römischen Villa bei Grotta ferrata in der Nähe von Rom, gefunden. Sie ward vom Papste Julius II., in dessen Besitze sie sich befand, zum Schmucke des von ihm erbauten Belvedere im vatikanischen Palaste verwendet. Die Statue hat eine ungeheure Wirkung auf die Künstler und Gelehrten sowohl wie auf die Laien ausgeübt. Sie hat eine Menge von Erklärungen hervorgerufen, die zum Teil geistvoll, zum Teil verkehrt und nicht selten auch beides zusammen waren.

Der schlanke Götterjüngling Apollon ist im Begriffe, schwungvoll elastischen leichten Ganges an uns vorüberzuschreiten. Der Kopf ist nicht nach der Richtung des Schrittes, sondern nach der Seite gewendet. Der strahlende Blick ist weit in die Ferne gerichtet. Der Künstler will sagen: dieser Apollon hat nicht ein einziges beschränktes Ziel nur im Auge; er schaut nach links, er schaut nach rechts, er schaut allüberall hin; denn er ist der rettende, der helfende Gott, der abwehrt alles Unheil; er ist der Strahlende, der alles Finstere besiegt, der alles Böse, alles Kranke sühnt und heilt. Seine Namen sind *Φοῖβος* und *Παῖάν*, *βοηθόρμος*, *ἀλεξίλακος*, *ἀποτρόπαιος*, *ιατὴρ*, *ιατρός* und *ἀνέστωρ*.

Die Waffe aber, mit der er fernhin trifft und immer siegt, ist sein Bogen; er ist der *ἀργυρότοξος* und *κλυτότοξος*, der *ἐκασέργος* und *ἐκηβόλος*. Die linke Hand der Statue, die verloren und ergänzt ist, trug einst ohne Zweifel den Bogen; vielleicht zugleich einen Pfeil, den die Bogenschützen mit dem Mittelfinger der den Bogen haltenden Linken zu umfassen pflegten. Um die Brust läuft das Band des auf dem Rücken hangenden Köchers.

Die rechte Hand trug einen Lorbeerzweig mit daran befestigten geknoteten Binden (*στέμματα*). Das Ende dieses Attributes ist noch oben am Stamme (oberhalb des Kopfes der Schlange) erhalten. Das jetzt das obere Ende bildende Stück des Stammes ist zusammen mit dem ganzen rechten Unterarme und der rechten Hand modern ergänzt. Der Unterarm war ursprünglich etwas mehr gehoben und weiter vorbewegt. Die Verbindung mit dem Stamme war durch den in Marmor ausgeführten Lorbeerzweig mit den Binden hergestellt. Dies Attribut bezieht sich auf die reinigende, die heilende und sühnende Kraft des Gottes und kommt öfter in seiner Hand vor. Auch die Verbindung von Bogen in der Linken und Lorbeerzweig in der Rechten ist durch zahlreiche Apollodarstellungen zu belegen.

In neuerer Zeit war lange die Ansicht verbreitet, der Gott habe in der Linken die Ägis gehalten, die

er im Kampfe den nach Delphi eingedrungenen Galliern entgegen halte. Diese Hypothese gründete sich auf die Erklärung eines Attributrestes in der Linken einer Bronzereplik der Statue im Besitze des Grafen Stroganoff zu St. Petersburg. Allein diese Bronze ist nichts als eine moderne Fälschung; die auf sie gebauten, schon an sich äusserst unwahrscheinlichen Hypothesen fallen damit in sich zusammen. Aber auch alle anderen Erklärungen, welche dem Gotte und seinem Bogen ein bestimmtes Ziel vorschreiben, sind verfehlt.

Zu bemerken sind noch die äusserst zierlichen Sandalen, die für den durch sein Reich wandernden und überallhin Hilfe bringenden Gott charakteristisch sind. Auf der rechten Schulter ist eine Chlamys geknüpft, die über den linken Arm herabfällt. Man hat sich mit Recht gewundert, dass die ruhig drapierten Falten dieses Gewandes ohne alle Rücksicht auf die rasche Bewegung der Figur gebildet sind. Indes diese Chlamys ist vielleicht nur eine Zuthat des Marmorkopisten. Eine solche Zuthat ist jedenfalls der stützende Baumstamm mit der Schlange. Das Original war höchst wahrscheinlich eine Erzstatue, die solcher Stütze nicht bedurfte. Auch das Gewand fungiert wesentlich als Stütze des linken Armes der Marmorkopie. Die Ausführung der Kopie fällt erst in das zweite Jahrhundert nach Chr.

Das Original aber war ein herrliches Werk der Blütezeit griechischer Skulptur. Es gehörte dem vierten Jahrhundert vor Chr. und zwar der zweiten Hälfte desselben an. Es giebt Gründe, die es wahrscheinlich machen, dass es ein Werk des Leochares, eines jüngeren Zeitgenossen des Praxiteles und Skopas, war.

Der schlanke Körper und die schwungvolle Bewegung sind prächtig; allein das Schönste und Bedeutendste an dem Werke ist der Kopf. In ihm gewinnt die ganze Hoheit und Reinheit des apollinischen Wesens, in ihm auch die feurige Energie des strahlenden Gottes ihren vollendetsten Ausdruck. Dass diesem männlichen Wesen aber weibliche Zartheit nicht ganz fehle, das deutet die von der Mädchentracht entlehnte üppige Haarfrisur an, indem die Fülle der Locken auf dem Kopfe in eine Schleife gebunden ist. In der Dichtung heisst der Gott ja auch *ἀνερσεκόμης* und *ἀβροχάτης*.

Von dem Kopfe existiert noch eine zweite Kopie (»Steinhäuserscher Kopf« in Basel), die bei ihrem Bekanntwerden überschätzt wurde; denn sie ist im ganzen viel geringer und flüchtiger gearbeitet als der Kopf der Belvederischen Statue.

A. F.

Sterbender Gallier.

Marmorstatue des Kapitolinischen Museums zu Rom.

Unter dem Namen des sterbenden Fechters ist diese Statue seit langer Zeit weitbekannt und vielgepriesen. Von unbekannter Herkunft lässt sie sich seit dem 17. Jahrhundert als zum Bestande der Sammlung der Villa Ludovisi zu Rom gehörig nachweisen und ist von dort unter Papst Clemens XII. (1730—58) in das Kapitolinische Museum gekommen. Da der Marmor, aus dem das Werk gearbeitet ist, an einigen Stellen Kleinasien und insbesondere auf der kleinen Insel Furni, unweit von Samos, gebrochen wird, ist es wahrscheinlich in jenen Gegenden gefertigt worden, zumal die Arbeit bis ins einzelne den Eindruck der frischen Ursprünglichkeit eines Künstlers der hellenistischen Zeit und nicht den der glatten Nachahmung eines römischen Kopisten macht. Die Erhaltung ist nicht sehr glücklich: abgesehen von kleineren Ergänzungen sind völlig neu und daher nicht gesichert das Schwert nebst Scheide und Tragband mit dem dazu gehörigen Teile der Basis, zweifellos unrichtig hinzugefügt ist an dieser Stelle das Ende des Horns, das nur in ein Mundstück auslaufen kann. Der rechte Arm ist echt, war aber gebrochen.

Wie in dem rechtsseitigen Teile eines Giebels ruht hingestreckt auf der sich abdachenden Basis ein Krieger, der auf der rechten Seite dicht unter der Brust durch eine Stosswunde von Feindeshand tödlich getroffen ist; er ist auf seinen mächtigen ovalen Schild niedergesunken, um den sich ein gewundenes, in zwei Teile gebrochenes Horn herumlegt, und vermeidet durch die ganze Lage des Körpers, insbesondere durch den aufgestützten rechten Arm, dessen Hand nach aussen gedreht ist, und das untergeschlagene rechte Bein, das von dem linken Arme krampfhaft gefasst wird, jede durch eine Spannung der Muskeln eintretende Steigerung des Schmerzes. Hilflos und gebrochen ist der Kopf gesenkt, das Gesicht offenbart zwar den Ausdruck schmerzhaften Leids, bewahrt aber die Miene wilden Trotzes und verbitterter Wut. Die Nationalität des Verwundeten ist in unverkennbaren Zügen zum Ausdruck gebracht; denn die schlanke, geschmeidige Jünglingsgestalt, deren saftiges und kräftiges Fleisch von fetter und dicker Haut umspannt wird, ganz nackt und nur mit der aus Metall gewundenen Halskette (torquis) geschmückt, die unregelmässige, ungriechische Kopf- und Gesichtsbildung mit struppigem, durch den Gebrauch der Salbe in wulstige Strähnen verdicktem Haare und dem kurzgeschorenen Schnurrbarte der Oberlippe gewähren eine deutliche

Veranschaulichung und Belebung der Vorstellung, die von dem Aussehen eines Galaters aus den Nachrichten antiker Schriftsteller¹⁾ gewonnen wird. Man empfindet Mitleid mit dem Schicksale des jugendlichen, der Ermattung nahen Helden, der auch im Todeskampfe die seinem Stamme eigene unbeugsame Tapferkeit bewahrt: in der Schlacht tödlich getroffen hat er sich aus dem engen Getümmel eine kurze Strecke weggeschleppt und haucht nun auf dem geretteten Schilde einsam sein Leben aus im Anblicke des Kriegshornes, durch dessen Schall er seine Genossen zum Kampfe entflammt hat und das im Gedränge des Gefechts zerbrochen ist. Dieses Stimmungsbild entwickelt sich dem Beschauer aus der Betrachtung des Werkes allein, als Einzelfigur gedacht. Mit Recht aber hat man die Zugehörigkeit der unter dem Namen »Der Gallier und sein Weib« berühmten Gruppe im Museo Buoncompagni (Rom) zu der Statue des sterbenden Galaters aus der Gleichheit des Materials, Kunststiles und Gegenstandes erschlossen, welche Folgerung durch die ehemals gemeinsame Aufbewahrung in der Villa Ludovisi bestärkt wird. Auch hat man beide Werke als Bestandteile — sei es nun Originale oder Nachbildungen von Bronzen aus gutgriechischer Zeit — eines Denkmals erkannt, das zur Erinnerung an Siege über jenen kriegerischen Stamm errichtet worden ist, wie Könige von Pergamon ihre Erfolge auf der Akropolis ihres Herrschersitzes verherrlicht haben²⁾ und ein Fürst dieses Geschlechts, ein Attalos, auf der Burg von Athen unter anderen Darstellungen Gruppen von Galaterkämpfen geweiht hat.³⁾ Eine nähere Beziehung aber zu diesen Denkmälern pergamenischer Kunst lässt sich ebensowenig feststellen, als die nahe Verwandtschaft des Stiles und Gleichheit der Darstellung in Zweifel gezogen werden kann. Die Zeitgrenze für die Entstehung beider Werke ist nach oben nur allgemein durch die Einfälle der Galater in Griechenland und Kleinasien gegeben, die nach der Überlieferung vor dem dritten Jahrhundert v. Chr. nicht stattgefunden haben. Die genauere Zeitbestimmung könnte nur durch die Ermittlung des geschichtlichen Ereignisses, zu dessen Verewigung jene Bildwerke errichtet worden sind, gewonnen werden. H. L. U.

¹⁾ Polybios 2, 29, Livius 6, 7, Diodor 5, 27 ff., Pausanias 10, 19 ff.

²⁾ Plinius der Ältere, naturalis historia 34, 83. Erster Band der Inschriften von Pergamon, No. 21 ff.

³⁾ Pausanias 1, 25, 2.

Der Nil.

Kolossale Marmorstatue im Vatikan.

Die Statue wurde zusammen mit einem Gegenstücke, das den Tiber darstellt und sich jetzt im Louvre zu Paris befindet, unter Leo X. zu Rom gefunden und im Vatikan aufgestellt. Es ist die schönste Darstellung eines Flusses aus dem Altertum, das Vorbild für zahlreiche Nachahmungen bis in die neueste Zeit.

Der Gott ist nicht als ein selbständiger Gott, sondern als Symbol seines Elementes aufgefasst: das Ganze ist eine Allegorie des Flusses. Die kraftvolle Gestalt ist breit hingelagert; dies symbolisiert das ruhige, mächtige Dahinströmen des gewaltigen Flusses. Die sechzehn Kinder, die ihn umspülen, sind Allegorien der sechzehn Ellen, um welche der Spiegel des Nils steigt, wenn er den höchsten Wasserstand, der die höchste Fruchtbarkeit mit sich bringt, erreicht. Das Füllhorn in der Linken mit seinen Früchten und Ähren symbolisiert eben diese Fruchtbarkeit des von dem Flusse bewässerten Thales und die gleiche Bedeutung haben der Ährenkranz auf dem Kopfe und das Ährenbüschel in der Rechten. Die Heimat des Stromes wird durch die Sphinx symbolisiert, die dem linken Unterarme als Stütze dient; sie charakterisiert Ägypten ebenso, wie die Wölfin mit Romulus und Remus an dem Gegenstücke die Heimat des Tiber bezeichnet. Der ägyptische Strom ist aber noch weiter durch das Krokodil verdeutlicht, mit dem einige der Kinder links spielen; vorne neben dem linken Knie sieht man ein Ichneumon, das auf das Krokodil losgehen will.

Das Element des Wassers ist indes nicht nur symbolisiert, sondern auch selbst dargestellt. Unter der linken Hand strömt es hervor und ergiesst sich über die ganze Basis der Statue. An der auf unserer Abbildung allein sichtbaren Vorderseite derselben sieht man nur das fließende Wasser und rechts einige Wasserpflanzen. Auf den anderen Seiten der Basis sind auf dem Wasser Kämpfe von Nilpferden und Krokodilen, sind auf Barken rudernde Pygmäen, die

von solchen Tieren bedroht werden, sind Ichneumon und Krokodil, Wasservögel und am Ufer weidende Rinder dargestellt.

Das stufenweise Emporklettern der Kinder symbolisiert das — nach Ellen gemessene — wachsende Ansteigen des Nils. Die Kinder sind übrigens stark ergänzt; an beinahe allen ist der Oberkörper modern, an einigen noch mehr. Ihre Gruppierung um die Hauptfigur ist aber nicht nur bedeutungsvoll, sondern auch künstlerisch überaus geschickt. Die Klarheit der Umrisse der Hauptfigur wird durch sie durchaus nicht beeinträchtigt, ja die mächtigen Formen derselben werden durch den Kontrast hervorgehoben, und Lücken wie die am Fussende und zwischen Armen und Körper werden passend gefüllt.

Der wohlerhaltene Kopf des Flussgottes zeigt den Ausdruck ruhiger erhabener Milde, wie er dem mächtigen segenbringenden Strome geziemt. Der volle Bart ist fließenden Wellen gleich behandelt.

Die uns erhaltene Statue, die mit ihrem Gegenstück, dem Tiber, gleichzeitig in Rom ausgeführt ward, ist eine Kopie eines älteren, höchst wahrscheinlich in der Ptolemäerzeit zu Alexandrien geschaffenen Originals.

Die hier durchgeführte allegorische Auffassung des Flussgottes ist der griechischen Kunst vor Alexander durchaus fremd. Diese kennt noch keine gelagerten, ihrem Elemente identischen Flussgötter (mit Unrecht sind sie zum Teil schon im Altertum in ältere Werke, wie die Giebel von Olympia und vom Parthenon, hineininterpretiert worden). Die Flussgötter der älteren griechischen Kunst sind nicht Allegorien der Flüsse, sie bedeuten nicht ein Naturelement, sondern sie sind lebendige Personen des Glaubens wie die anderen Götter, denen sie auch in den Motiven gleichen. Die Statue des Nil ist nicht nur das schönste, sondern wahrscheinlich auch das älteste Beispiel des allegorischen gelagerten Typus der Flussgötter. A. F.

Sophokles.

Marmorstatue des Lateranischen Museums zu Rom.

Die Zierde der Sammlung des Lateranischen Palastes ist dieses etwas überlebensgrosse Standbild, das 1839 in Terracina, dem alten Anxur, ans Licht gekommen und von der dort ansässigen Familie Antonelli dem Papste Gregor XVI. zum Geschenke gemacht worden ist. Mehrfach gebrochen, aber im wesentlichen glücklich erhalten, ist das treffliche Kunstwerk von dem Bildhauer Tenerani nach antiken Mustern ergänzt worden.¹⁾ Die Deutung ist durch eine kleine Marmorbüste des Vatikans gegeben, auf welcher der Name des Dichters in griechischer Inschrift zu lesen ist. Da des Sophokles Sohn, Jophon, seinem Vater nach dessen Tode eine Statue hat errichten lassen,²⁾ war der Nachwelt ein getreues Abbild des grossen Dichters überliefert. Aber ob in der Lateranischen Statue eine Nachbildung dieses Werkes zu erkennen ist, kann ebensowenig festgestellt werden, als die Beziehung auf das Erzbildnis, das von dem athenischen Volke auf Antrag des Redners Lykurg dem Dichter gestiftet worden ist,³⁾ in Ermangelung einer Beschreibung desselben bewiesen werden kann; dem Stile und der Komposition nach scheint das Original der Lateranischen Statue etwa in das vierte Jahrhundert zu gehören.

In frischer Kraft männlicher Jahre steht der Dichter da, den linken Fuss wie zum Ausschreiten vorgesetzt und so in leichter Bewegung, durch die bequeme Haltung der Arme aber in das richtige Mass ruhiger Stellung gebracht, eine elastische Ge-

stalt, die über sich selbst fast hinauszuragen scheint und der eigenen Würde sich bewusst ist, indes bei aller Vornehmheit ungezwungen, das Musterbild des καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ des fünften Jahrhunderts v. Chr. Vorwiegend die zarte Behandlung des Marmors an dem weiten, fast zu reichlich zugemessenen Mantel, der den grössten Teil des Körpers bedeckt, lässt die Hand eines grossen Künstlers erkennen; denn man zweifelt, ob die ruhiger gehaltenen Teile, an denen die edlen Körperformen mehr durchscheinen als verhüllt werden, oder der reiche Wechsel in der Linienführung, die trotz der Mannigfaltigkeit ein einheitliches Bild darstellt, grössere Bewunderung verdienen. Die mächtige Wirkung der Statue wird erhöht durch die Betrachtung des regelmässig gebildeten, edel geformten Hauptes, welches, mit einem Bande geschmückt, stolz erhoben ist. »Der Ausdruck des Gesichtes, das von wohlgepflegter Lockenfülle des Haares und Bartes umkränzt wird und an dem die hohe Stirne erhabene Weisheit und die feine Bildung des Mundes bezaubernde Beredsamkeit ahnen lassen, ist ebenso heiter und klar als ernst und tiefgeistig; das Seherische des Dichters bei etwas nach oben gewandtem Blicke verbindet sich mit der verständigen Durchbildung des reichsten und thätigsten Geistes. Dadurch ist es möglich, im Anblicke dieses Bildes sich in den Geist des Dichters und das Eigentümliche seiner vollendeten Bildung zu versenken, sich ihrer gewissermassen im Anblicke der Person selbst zu vergewissern« (Welcker). So erregt das Antlitz den Eindruck der reinen Harmonie des geistigen und leiblichen Daseins, wie sie höher kaum gedacht werden kann, und steigert den Wert des Werkes, das mit Recht als die schönste aus dem Altertume erhaltene Porträtstatue und als ein für die ganze gebildete Welt schätzbares und teures Denkmal gepriesen wird.

H. L. U.

¹⁾ Von den bedeutenderen Ergänzungen sind vollständig neu die Basis, der Schriftenkorb, die Füsse.

²⁾ Vita Sophoclis II, abgedruckt in Sophoclis Electra edidit Otto Jahn, editio tertia curata ab Adolfo Michaelis. Bonn 1882.

³⁾ Leben der zehn Redner 841 F, womit Pausanias I, 21, 1 in Verbindung gebracht wird; demgemäss stand das Werk im Dionysos-theater zu Athen.

Demosthenes.

Marmorstatue im Braccio nuovo des Vatikanischen Museums zu Rom.

Unter den aus römischer Zeit erhaltenen Porträts des Demosthenes nimmt dieses etwa 2 m hohe Standbild einen hervorragenden Platz ein, da es neben einer in englischem Privatbesitze befindlichen Statue allein den grossen Redner und Staatsmann in ganzer Gestalt darstellt. Während der Fundort nicht ermittelt ist, weiss man bestimmt, dass das Werk bereits 1709 in der Villa Aldobrandini zu Frascati aufgestellt war und zu Beginn dieses Jahrhunderts vom Papste Pius VII. für die Sammlung des Vatikans angekauft worden ist. Zwar mehrfach gebrochen liess sich die Statue, abgesehen von den völlig neuen Vorderarmen mit der Schriftrolle, aus den einzelnen Teilen im wesentlichen sicher wiederherstellen. Dass Demosthenes dargestellt ist, wird durch eine seit langer Zeit im Museum von Neapel befindliche kleine Erzbüste aus Herculaneum bewiesen, auf deren Brust der Name in griechischer Schrift zu lesen ist. Die längst aufgeworfene und vielfach erörterte Frage, ob die Vatikanische Statue eine Nachbildung der Bronzestatue ist, welche die Athener ihrem grossen Mitbürger gemäss des Antrages seines Neffen Demochares 280/79 auf dem Marktplatz der Stadt errichtet haben und der Erzgiesser Polyektos gefertigt hat,¹⁾ muss eine offene bleiben, da eine nähere Beschreibung dieses Werkes nicht überliefert ist, und wird noch schwieriger durch die Thatsache, dass die Hände derselben zum Zeichen innerer Erregung ineinandergelegt waren,²⁾ während an der Vatikanischen Statue die Ergänzung der Vorderarme mit der Schriftrolle durch jene Statue in England gesichert scheint. Jedenfalls zeigen alle erhaltenen Porträts des Demosthenes eine so nahe Verwandtschaft, dass sie auf ein berühmtes Original zurückzuführen sind, das dem Kunststile nach sehr wohl in die Zeit des Polyektos gehören kann.

Einfach schlicht, fast etwas unbeholfen, steht Demosthenes da, indem er von den mit Sandalen bekleideten Füßen den linken als Träger der Körperlast fest aufgestützt, den rechten ein wenig vorgesetzt und zur Seite gestellt hat, bekleidet mit dem knapp zugemessenen Mantel, dessen Falten in einfachen,

langgezogenen Linien verlaufen und der den grösseren Teil der schmalen Brust und die mageren Arme freilässt, so dass der ältliche schwache Körper sichtbar wird. Durch den Schriftenkorb auf der linken Seite und die Rolle in den Händen ist nur im allgemeinen die geistige und litterarische Thätigkeit des Dargestellten zum Ausdruck gebracht und nicht insbesondere auf dessen rednerische Bedeutung hingewiesen. Mit der ganzen Gestalt steht die Bildung des Kopfes, der von kurzgeschorenem Barte und Haare umrahmt ist, in vollem Einklange. Demosthenes tritt dem Beschauer als ein Mann entgegen, der die besten Jahre überschritten hat und nicht allzuweit von der Grenze seines Lebens entfernt ist. Das ernst sinnende, mürrische und verbitterte Gesicht mit der hohen faltenreichen Stirne und den tiefliegenden, von Brauen beschatteten Augen trägt, von Furchen durchzogen, die Spuren eines arbeits- und kampfesreichen Lebens, lässt auch die düstere Furcht für die Zukunft des Vaterlandes ahnen, offenbart aber zugleich in seinen Zügen die unerschütterliche Überzeugungstreue und beharrliche, in hartem Kampfe gestählte Willenskraft. Die berühmten Verse:

*Εἴπερ ἴσῃν δόμῃν γνώμῃ, Δημόσθενες, εἶχες,¹⁾
οὐποτ' ἂν Ἑλλήνων ἤρξεν Ἀφῆς Μακεδόν,*

welche die Athener unter das Standbild des Demosthenes als die Zusammenfassung des Ergebnisses seines Lebens und Strebens gesetzt haben, finden auch in der Vatikanischen Statue offenbare Bestätigung. Das Vorbild eines so bezeichnenden Bildnisses muss, wenn auch nicht nach dem Leben selbst, doch wenigstens nach einem lebensgetreuen Muster gefertigt sein. Denn man fühlt im Anblicke der Statue, dass Demosthenes mit seiner schwachen Natur hat ringen müssen, man hat sogar an dem Munde mit der zurückgezogenen Unterlippe eine Andeutung seines Sprachfehlers finden wollen, gewinnt aber zugleich aus der ganzen Erscheinung eine Bestätigung und Befestigung des mächtigen Eindrucks, den die Lektüre der Reden des grossen Staatsmannes von seinen Charaktereigenschaften und seiner öffentlichen Thätigkeit hinterlässt, und dadurch wird der Wert der eindrucksvollen Porträtstatue gesteigert.

H. L. U.

¹⁾ Leben der zehn Redner 847 A und D, Plutarch Demosthenes 30, Pausanias I, 8, 2 u. a. St. m.

²⁾ Plutarch Demosthenes 31.

¹⁾ Plutarch Demosthenes 30 u. a. St. m.

Orpheus und Eurydike.

Marmorrelief in Neapel.

Dies im k. Museum zu Neapel befindliche Relief von pentelischem Marmor ist eine gute, etwa in der augusteischen Epoche gearbeitete Kopie eines verlorenen attischen Reliefs, das in den letzten Dezennien des fünften Jahrhunderts entstand und einen Meister der phidiasischen Schule zum Urheber hatte. Es sind noch andere Kopien dieses Reliefs erhalten; doch ist das hier wiedergegebene Neapler Exemplar das beste. Es hat auch den Vorzug antiker, griechischer Namensbeischriften, die in absichtlich altertümelnder Schreibart über den Köpfen der Figuren stehen. Doch auch ohne diese Inschriften wäre die Bedeutung der Gestalten unzweifelhaft.

Orpheus hat durch die Macht seines Gesanges und seines Leierspieles die sonst unerbittlichen Unterweltsgottheiten gerührt und erweicht; er hat seine geliebte Gattin Eurydike wieder erhalten. Da vergisst er des Gebotes, auf dem Wege sich nach ihr nicht umzukehren. So zeigt uns das Relief das Paar: Orpheus hat sich nach der Geliebten umgewendet; er sieht sie, und der Beiden Blicke versenken sich ineinander; sie haben sich wiedergefunden. Sie legt dem Gatten, seines Besitzes sich zu vergewissern, die Hand auf die Schulter. Doch zur gleichen Zeit ergreift Hermes, der Todtenführer, die Rechte Eurydikes, um sie wieder zurück zu den Schatten zu führen: die sich soeben in Liebe gefunden, werden mit leiser aber unerbittlicher Gewalt wieder getrennt.

Orpheus ist als der Sänger gekennzeichnet durch die Leier, die er in der Linken hält, als Thraker durch die hohen, bis zu den Knien reichenden Stiefel, die aus Rehkalbleder zu denken sind, und durch die Fuchspelzmütze, die ἀλώπεξ, die ihm den Kopf bedeckt.¹⁾ Er trägt im Übrigen einen gegürteten Chiton griechischer Sitte und eine auf der rechten Schulter geknüpfte Chlamys, welche auch den linken Arm nebst der Hand verhüllt. Das Gesicht des Orpheus ist modern ergänzt, ebenso wie seine rechte Hand, die aber, wie die anderen Repliken zeigen, ähnlich bewegt war; der Gestus begleitet seine Worte.

Eurydike trägt den dorischen Peplos in der Weise wie sie in der phidiasischen Zeit zu Athen üblich war. Das gegürtete Gewand bildet einen Bausch über dem Unterleib; der Überfall des auf den Schultern zusammengesteckten Gewands reicht bis zu eben jenem Bausch. Über den Kopf hat sie ein Schleiertuch geworfen, das auf ihre Schultern fällt. Durch die völlige Profilstellung ihres linken Fusses ist angedeutet, dass sie nach rechts hin zu schreiten im Begriffe war und nur jetzt innehält; die verschiedene Fussstellung des Orpheus zeigt an, dass er sich umgedreht hat.

Hermes ist als Gott durch etwas grössere Gestalt ausgezeichnet. Auch er hält inne im Schreiten nach rechts. Er trägt, wie gewöhnlich in der älteren Kunst, einen Chiton und darüber eine Chlamys, die auf der rechten Schulter geknüpft ist. Der Chiton ist mit einem breiten Riemen gegürtet und bildet darunter einen kleinen Bausch. Im Nacken trägt Hermes seinen breitkrämpigen Reisehut, den Petasos, der ihm an einem (plastisch nicht ausgedrückten) Bande um den Hals hängt. Der vorstehende Rand des Petasos ist modern ergänzt. Das gelockte Haar ist kurz geschnitten, wie bei den die athletischen Übungen pflegenden Jünglingen. An den Füßen trägt er Sandalen; eine andere Replik (die des Louvre) giebt im Stiefel. Das Kerykeion trägt er nicht. In anmutiger, fast verlegen schüchterner Weise fasst seine Rechte den Chiton. Das ganze Auftreten des Gottes ist still bescheiden. Er handelt in höherem Auftrag und führt ihn so milde aus wie er es nur vermag.

Die ruhigen grossen Züge der Köpfe, die reichen, schönen Falten der Gewänder und die gesamte Stilisierung sind durchaus von der Art wie am Parthenonfries und den verwandten Werken der phidiasischen Schule aus der Epoche rund um 430 v. Chr.

Vor allem bewundernswert ist aber, wie hier auf so engem Raume, mit so still und ruhig bewegten Figuren bei noch völligem Fehlen detaillierter, physiognomischer Ausprägung der Gefühle doch eine solche Fülle von Handlung und eine solche Tiefe der Empfindung zum Ausdruck gekommen ist. Eine solche Schöpfung war nur in der phidiasischen Zeit möglich. Die Komposition ist vollendet; man kann nicht den kleinsten Zug an ihr ändern, ohne das Ganze zu zerstören.

Die Bestimmung des einstigen Originalreliefs zu Athen ist ungewiss. Jedenfalls war es aber nicht ein blosser »Wandschmuck«, wie man neuerdings gemeint hat; denn dergleichen gab es in jener Zeit noch nicht. Das Relief muss eine religiöse Bedeutung gehabt haben; es schliesst sich in seiner Form und Gestalt durchaus an die älteren Votivreliefs an; es war eine selbständige Tafel, oben mit einem Randleistchen abgeschlossen, einst auf einem Pfeiler oder in einer Nische aufgestellt. Die wahrscheinlichste Vermutung ist die, dass es ein von einem im Wettkampfe siegreichen scenischen Choregen zum Danke errichtetes Weiherelief ist, das den Hauptinhalt der Tragödie, mit welcher der Chorege siegte, in gedrängter Fassung zum Ausdruck brachte. Die Schönheit der Komposition veranlasste kunstsinnige Römer sich Kopien davon anfertigen zu lassen, deren eine das Neapler Relief ist.

A. F.

¹⁾ Vgl. Herodot 7, 75. Xenoph. Anab. 7, 4, 4.

Gruppe dreier weiblichen Statuen aus dem Ostgiebel des Parthenon.

Diese Gruppe von pentelischem Marmor befand sich einst nahe der rechten Ecke im östlichen Giebel Felde des Parthenon auf der Akropolis zu Athen. Seit 1816 gehört sie dem Britischen Museum zu London. Die Figuren sind als Hestia, Demeter, Persephone; Amphitrite, Thalassa, Rhode, Perse, Circe; Klotho, Lachesis, Atropos; Aglauros, Herse, Pandrosos; Thallo, Karpo; die Chariten; Peitho, Aphrodite, und endlich als Personifikationen von Wolken gedeutet worden. Unter dem Namen »Thauschwester« wurden sie am bekanntesten.

Die Köpfe fehlen alle und die Arme sind verstümmelt; doch sind die Figuren durch ihre wohlerhaltene und wundervoll gearbeitete Gewandung die mit Recht am meisten bewunderten Reste der Giebel des Parthenon. Sie stellen eine engverbundene Gruppe von drei Frauen dar. Die Figur links war im Giebel eng an die beiden anderen herangeschoben und mit dem Körper gerade nach vorne gerichtet (also noch etwas weiter nach rechts herumgedreht als auf unserer Tafel); ihr Kopf dagegen wendete sich nach links, nach der Mitte zu; er war 1674 noch erhalten. Wie eine damals gemachte Zeichnung (des französischen Malers Carrey) lehrt, berührte die zweite mittlere Figur mit ihrem rechten Ellenbogen das linke Knie der links sitzenden. Mit der rechten Hand zog diese mittlere Figur den Mantel in ihrem Rücken empor; den linken Arm legt sie um ihre Genossin, deren Oberkörper sie in ihrem Schosse sich aufstützen lässt. Beide blickten nach der Giebelecke zu; der Kopf der Gelagerten war 1674 noch erhalten. Die Linke dieser Figur war erhoben und hielt lose ein stabförmiges Bronzeattribut, wie aus einem durch die Falten auf dem linken Oberschenkel gehendes Bohrloch bezeugt wird.

Alle drei Frauen ruhen auf felsigem Boden; sie sind alle mit dem ionischen dünnen Linnenchiton bekleidet, der weite, geknüpfte Oberärmel hat und in sehr feinen Falten bricht. Um den Unterkörper haben sie alle den aus schwerem Wollstoff bestehenden Mantel geschlungen. Ein gröberes Tuch ist unter der Liegenden und ihrer Genossin auf dem Felsen ausgebreitet.

Nach rechts hin folgte im Giebel die mit ihrem Viergespann von Rossen in den Okeanos hinabtauchende Selene oder Nyx, die Göttin der Nacht.

Die Gruppe muss einen Dreiverein von Göttinnen darstellen. Die verbreitetste Deutung auf die sogenannten Thauschwester, die drei Töchter des Kekrops, entspricht nun zwar dieser Bedingung; allein sie ist deshalb unhaltbar, weil die im Ostgiebel dargestellte Scene, die Geburt der Athena, nicht auf dem Burgfelsen Athens, dem Sitze jener Kekropstöchter, sondern im Olympe spielt, der von Sonne und Mond umkreist und vom Okeanos umflutet wird. Es sind die drei Moiren, die Töchter der Nacht,¹⁾ auch hier im Giebel der in den Okeanos hinabsteigenden Göttin der Nacht zugewendet. Die Schicksalsgöttinnen wurden allezeit bei den Geburten gegenwärtig gedacht;²⁾ sie bestimmen die Zukunft des Neugeborenen; sie durften auch bei der himmlischen Geburt der Athena nicht fehlen. Mit der Athena Polias der Akropolis waren sie überdies auch im Kulte verbunden.³⁾

Die Schicksalsgöttinnen wurden seit alter Zeit als Spinnerinnen gedacht; sie heissen *κλωθες* schon in der Homerischen Poesie.⁴⁾ Das verlorene Bronzeattribut der Gelagerten, das sie in der Linken hielt, war ohne Zweifel ein Spinnrocken und die — wie man an dem Armstumpf noch sieht, einst nicht unbeschäftigte — Rechte zog spinnend den Faden.

Die Moiren wurden nicht etwa alt und hässlich gedacht; ja, in Athen galt Aphrodite, die Göttin der Schönheit, als die älteste der Moiren; die Poesie nannte sie die *εὐώλαιοι κοῦραι Νυκτός*.⁵⁾ In berückender Schönheit hat sie der Künstler des Ostgiebels dargestellt.

Die Figuren sind das Vollendetste, was uns an bekleideten Statuen der phidiasischen Kunst erhalten ist.

A. F.

¹⁾ Hesiod, Theog. 217.

²⁾ Vgl. z. B. Pindar, Ol. 6, 42; 10, 52; Isthm. 6, 17.

³⁾ Corpus inscr. att. I, 93.

⁴⁾ Odyssee η 197.

⁵⁾ Bergk, poetae melici, fragm. adesp. 140.

Eirene mit dem Kinde Plutos

in der kgl. Glyptothek zu München.

Die Statue, die aus pentelischem Marmor besteht, befand sich früher in der Villa Albani zu Rom und ward wahrscheinlich in der Gegend von Rom gefunden. Nachdem sie vorübergehend, durch Napoleon entführt, in Paris gewesen war, kam sie in die kgl. Glyptothek zu München. Sie ward früher als Ino Leukothea mit dem Dionysoskinde erklärt. Später erkannte Brunn mit grösster Wahrscheinlichkeit in ihr die Nachbildung einer einst zu Athen befindlichen Statue des Künstlers Kephisodotos, welche die Friedensgöttin Eirene mit dem Knaben Plutos, dem Dämon des Reichtums auf dem Arme darstellte.¹⁾ Diese Gruppe wurde in Athen nach 375, und zwar wahrscheinlich um 371/70, bei Gelegenheit eines festlichen Friedenskongresses in Athen errichtet; vor ihr wurde der Friedensgöttin alljährlich ein grösseres Opfer von Staats wegen dargebracht.²⁾

In majestätischer Haltung steht die Göttin da, fest auf dem linken Fusse ruhend, den linken entlastet zur Seite setzend. Die erhobene Rechte stützte sich auf ein langes Scepter (der rechte Arm der Statue ist modern ergänzt). Auf dem linken Unterarm trägt sie ein kleines Knäbchen, das die Rechte (ergänzt, doch richtig) nach ihr ausstreckt und in der Linken ein Füllhorn hielt, das Symbol der segensreichen Fülle des Reichtums. Der Ergänzter hat der linken Hand fälschlich eine Kanne gegeben; das Füllhorn wird sowohl durch die Nachbildung der Gruppe, die sich auf athenischen Münzen erhalten hat, als durch eine besser erhaltene Wiederholung des Knaben bezeugt, die sich im Museum zu Athen befindet. Auch der Kopf des Knaben ist nicht der richtige; er ist zwar antik, stammt aber von einer anderen Figur, wahrscheinlich einem Eros; an jener Wiederholung in Athen und einer anderen in Dresden ist der richtige Kopf erhalten.

¹⁾ Pausan. IX, 16, 2.

²⁾ Isokrates XV, 109. Corn. Nepos, Timoth. 2.

Die Friedensgöttin erscheint hier in sinnvoller Weise als die Pflegerin des Reichtums. Wie eine Mutter hält sie den Knaben auf dem Arme und blickt milde zu ihm nieder, der sich zärtlich zu ihr wendet. Das weiche, volle Haar der Göttin ist aus der Stirne gestrichen und um ein Diadem gelegt, das nur in der Mitte vorne sichtbar ist. Nach hinten fallen reiche Locken nieder. Ihr Gewand ist der dorische Peplos von Wollenstoff, der so angezogen ist, wie es in Athen im fünften Jahrhundert üblich war. Sie ist gegürtet, doch fällt das Gewand über den Gürtel, so dass ein Bausch quer über den Unterleib entsteht; auf den Schultern sind die Enden des Gewandes zusammengeheftet und der grosse Überschuss des Stoffes fällt als Überfall nach vorne und hinten herab. Die stilistische Behandlung der Falten schliesst sich durchaus an die Vorbilder an, die Phidias geschaffen. Dagegen ist die Bildung des Kopfes und die ganze Stimmung in der Wendung und Neigung desselben völlig im Charakter der Epoche, welcher das Original der Statue angehörte, der Epoche, in welcher Praxiteles seine Thätigkeit begann. Der Künstler ging in der Gewandbildung absichtlich auf die älteren phidiasischen Vorbilder zurück. Diese mochten ihm am geeignetsten erscheinen, die Ruhe und Hoheit der Friedensgöttin auszudrücken. Sie erinnerten den Beschauer an den Glanz der alten Zeit des attischen Reiches unter Perikles, dessen Erneuerung man in den Jahren der Entstehung der Eirene-statue von dem neuen attischen Seebunde erhoffte.

Der Künstler Kephisodotos war ein, wie es scheint, etwas älterer Zeitgenosse des berühmten Praxiteles, der wahrscheinlich zu diesem in einem nahen verwandtschaftlichen Verhältnisse stand. Dass er sein Vater war, wie in neuerer Zeit gewöhnlich angenommen wird, ist weder überliefert noch wahrscheinlich.

Das Original der Gruppe war sehr wahrscheinlich von Erz. Die uns erhaltene Marmorkopie ist etwa in der augusteischen Epoche gearbeitet.

A. F.

Altertümliche Jünglingsstatue von Tenea

in München.

Die Statue wurde 1846 in der Nähe von Korinth an der Stelle des alten Tenea gefunden und kam 1854 in die kgl. Glyptothek zu München.

Sie besteht aus grosskörnigem parischem Marmor. Bei der Auffindung waren die Arme und Beine in mehrere Stücke gebrochen; nur der mittlere Teil des rechten Armes fehlte und ist daher ergänzt worden. Im Übrigen ist die Figur vorzüglich erhalten; namentlich ist auch der Kopf, der durch ein übergestülptes Thongefäss geschützt gefunden wurde, glücklicherweise ganz unversehrt.

Dargestellt ist ein unbekleideter Jüngling in steifer straffer Haltung. Das Gewicht des Körpers ruht auf beiden Füßen; der linke ist etwas vorgesetzt; beide berühren den Boden mit voller Sohle. Die Arme hängen völlig symmetrisch an beiden Seiten gerade herab und beide Hände sind in gleicher Weise gekrümmt, so dass der Daumen nach vorne zu stehen kommt. Die Haare sind lang und fallen in breiter Masse auf den Rücken herab. Sie sind nur in einfachen Wellen gegliedert. Sie waren ohne Zweifel einst mit einer wahrscheinlich braunroten Farbe bemalt. Ein schmückendes Band, das ursprünglich auch farbig war, umgiebt den Kopf.

Die Statue wird gewöhnlich als »Apollo von Tenea« bezeichnet. Es ist richtig, dass der vorliegende Typus einer jugendlichen männlichen Figur von der altgriechischen Kunst für den Gott Apollon verwendet worden ist. Allein er ist ebensowohl auch zur Darstellung von Heroen und Menschen benutzt worden. In unserem Falle sprechen nun die Umstände der Auffindung entschieden dafür, dass die Statue einen Verstorbenen darstellte. Sie ward nämlich in der Nekropole von Tenea auf einem Grabe gefunden. Der Verstorbene ist aber nicht in der Tracht des Lebens, sondern in idealer, unbekleideter Gestalt wie ein höheres Wesen, ein Heros dargestellt.

Alle wesentlichen Züge des Schemas, welches die Statue zeigt, sind — mit Ausnahme der völligen Nacktheit — von der ägyptischen Kunst entlehnt. Die Durchbildung im Einzelnen jedoch ist rein griechisch und von der bei den Ägyptern sehr verschieden. Der Jüngling ist nicht bloss steif hingestellt wie die gleichartigen Figuren bei den Ägyptern, sondern steht, voll von eigenster innerer Energie, mit stramm durchgedrückten Knien da, und aus dem Kopfe leuchtet schon, im Gegensatze zu dem stumpfen Ausdruck bei den Ägyptern, ein Strahl jenes freien lebendigen Menschentums, das sich in Griechenland so herrlich entwickeln sollte. Das steife Lächeln an diesem Jüngling von Tenea ist der erste Vorbote einer künftigen Fülle individuellen geistigen Ausdrucks in der griechischen Kunst.

In der Bildung des Körpers sind die Beine der am meisten gelungene Teil. Die feinen Gelenke, die Knöchel und Kniee, die zierlichen Füße, die straffen, fleischigen, von den knöchernen Teilen deutlich geschiedenen Muskeln sind schon überraschend richtig gegeben. Viel unvollkommener sind Brust und Bauch gebildet; doch zeigt sich auch hier dem ägyptischen Vorbild gegenüber ein durchaus selbständiges Streben und eigenes Beobachten der Natur. So ist der Brustkorb wesentlich richtiger gegeben als im ägyptischen Typus und einigen ihm genauer folgenden älteren griechischen Werken.

Das Ideal, das dem Künstler vorschwebte, ist das eines straffen, athletisch gebildeten Jünglings mit kräftiger Brust und feinen gelenkigen Gliedern, frei von allem Weichlichen und Vollen.

Das Werk ist etwa gegen Ende des siebenten oder um den Anfang des sechsten Jahrhunderts vor Chr. entstanden und ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein vorzügliches Erzeugnis der in jener Zeit in der Gegend von Tenea (in Kleonä, Argos, Korinth, Sikyon) thätigen Künstler Dipoinos und Skyllis oder ihrer Schule. A. F.

Liegende männliche Statue aus dem Ostgiebel des Parthenon.

Diese Statue von pentelischem Marmor befand sich einst im östlichen Giebel des Parthenon auf der Akropolis zu Athen und zwar nahe der linken Ecke desselben. Sie gehört seit 1816 dem Britischen Museum zu London. Sie ist als Herakles, Theseus, Iakchos, Dionysos, Pan, Kephalos, Kekrops und Olympos erklärt worden; doch ward sie unter dem Namen »Theseus« am bekanntesten.

Hände und Füße fehlen und der Kopf ist stark beschädigt; dennoch ist die Figur die best erhaltene von allen Giebelstatuen des Parthenon. Sie stellt einen nackten Jüngling dar, welcher auf felsigem Boden lagert, über welchen er das Fell eines wilden Tieres, anscheinend eines Panthers, und darüber sein Gewand gebreitet hat. An den Füßen befand sich, wie ein Bohrloch am linken Knöchel zeigt, eine von Bronze angesetzte Fussbekleidung. Der linke Unterarm ist auf den Fels gelehnt und stützt den aufgerichteten Oberkörper. Die Linke hielt ein Bronzeattribut, wie aus der Bronzepatina hervorgeht, die sich, durch das Regenwasser herabgeschwemmt, noch jetzt an dem Rande des Auflagers der Figur, auf dem Giebelboden, erkennen lässt. Die Rechte war erhoben, wahrscheinlich ohne ein Attribut. Der Kopf zeigt kurz geschnittenes, nicht gelocktes, und einfach anliegendes Haar; an der rechten (in der Abbildung nicht sichtbaren) Seite des Oberkopfes ist das Haar noch ziemlich gut erhalten. Auf dem Scheitel befindet sich ein tiefes antikes Bohrloch und von da am Hinterkopf abwärts eine rauh behauene Stelle. Dies rührt von der Aufstellung und Befestigung der Statue im Giebelrahmen her. Es ist ein Irrtum, wenn Einige im Nacken des Jünglings Spuren von Zöpfen haben sehen wollen; das Haar ist einfach anliegend und kurz wie das der Athleten.

Die Formen des Körpers sind kraftvoll wie durch athletische Übung gestählt, und auch der Kopf mit seiner in der Mitte nach unten stark vordringenden Stirne

zeigt den Typus der Athleten und kraftvollen jugendlichen Heroen.

Die Stellung der Statue im Giebel war etwas schräger als sie unsere Abbildung zeigt, und zwar so, dass die rauhgespitzte Stelle des Felsens unter dem linken Arme zur Giebelwand vertikal stand. Die Füße sind angezogen. Bis unmittelbar an sie heran reichten die in plastischen Wellen im Marmor nachgebildeten Fluten des Okeanos, aus welchen die vier Rosse des Helios und der Sonnengott selbst mit Kopf und Armen empor-taucht. Diese Gruppe füllte die linke Ecke des Giebels. Unser Jüngling scheint die Rechte dem aufgehenden Helios zum Grusse zu erheben.

Die in dem Giebelfeld dargestellte Handlung war die Geburt der Göttin Athena. In voll erwachsener Gestalt war sie in der Mitte des Giebels ihrem thronenden Vater Zeus gegenübergestellt. Rings versammelte Götter, die staunen ob der neuen gewaltigen Erscheinung. An den Enden die ruhige Flut des Okeanos, der die Welt umspannt, für welche Athena geboren wird; aus ihm erheben sich und in ihn sinken die himmlischen Gestirne, Helios und Selene, welche die Giebelecken füllen.

Die einzige Deutung der Jünglingsfigur dieser Tafel, welche sowohl mit den Thatsachen in vollem Einklange steht als sich aus dem Zusammenhange der Darstellung durchaus begründen lässt, ist die auf Kephalos, den schönen jugendlichen Jäger, den Eos geraubt und zu sich an den Okeanos entführt hat. Das verlorene Bronzeattribut der Linken war die Lanze, die an der linken Schulter lehrend zu denken ist.

Die Giebel des Parthenon sind erst kurz vor dem Ausbruch des peloponnesischen Krieges zur Vollendung gekommen. Die Jünglingsfigur dieser Tafel ist das beste erhaltene Zeugnis für die Vollendung, welche die von Phidias beherrschte attische Kunst dieser Zeit in der Bildung des unbekleideten männlichen Körpers erreicht hatte. A. F.

Marmorstatue einer Frau aus Herculaneum

in Dresden.

Diese trefflich erhaltene und gut gearbeitete Statue, die Kopie eines griechischen Bildwerkes aus römischer Zeit, ist zu Beginn des 18. Jahrhunderts gemeinsam mit zwei im Stile engverwandten, etwas kleineren Frauenstatuen zu Herculaneum beim Graben eines Brunnens zu einem Privathause zufällig ans Tageslicht gekommen und hat die erste Veranlassung zur Ausgrabung dieser verschütteten Stadt gegeben. Durch Prinz Eugen von Savoyen mit jenen beiden anderen Werken erworben und in Wien aufgestellt, wurde sie nach dessen Tode von dem als Kunstsammler bekannten Könige August III. von Sachsen angekauft und bildete unter dem Namen der »grossen Dresdener Herculansenserin« eines der kostbarsten und berühmtesten Bildwerke der Sammlung »Augusteum«, nunmehr befindet sie sich in der kgl. Skulpturensammlung. In beiden Städten, zu Dresden insbesondere in dem Winckelmann nahestehenden Kreise, sind die drei Statuen von Künstlern und Kunstkennern als wahre Vertreterinnen der reinen griechischen Antike erkannt und gepriesen worden; so haben sie zu einer Läuterung des Kunstgeschmackes im Gegensatze zu dem damals herrschenden Barockstile wesentlich beigetragen.

Eine jugendliche Frauengestalt von kräftigen, lebenswahren und lebenswarmen Formen steht vor uns in ruhiger, würdiger Haltung, doch mässig bewegt durch das linke vorgesetzte Bein sowie den Gegensatz des rechten halberhobenen und linken gesenkten Armes und die Neigung des Kopfes. Den feingefalteten Chiton, der teilweise bis über die Füße hinabreicht und nur den kräftigen Hals freilässt, deckt zum grössten Teil der weite Mantel, der, schleierartig über den Hinterkopf gezogen, in wunderbar mannigfaltigem Wechselspiel der Falten »mit edler Freiheit und sanfter Harmonie des Ganzen« umgelegt ist. Von den beiden Enden des Himations, die sich auf der linken Seite vereinigen, ist das eine in der Form eines Dreiecks über den Oberkörper geschlagen und fällt über die linke Schulter und den linken Arm herab.

Den höchsten Genuss gewährt die Betrachtung des Kopfes, der sich aus dem durch den Schleier gebildeten Hintergrunde prächtig abhebt. Das Haar, das in einzelnen nach rückwärts laufenden Wülsten geordnet ist, war vermutlich durch goldene Färbung noch mehr hervorgehoben, da Spuren roter Bemalung als der Grundlage für das aufzutragende Gold noch heute erkennbar sind. Dem nach unten sich verjüngenden, von einem runden Kinn abgeschlossenen Oval des Gesichts verleihen die zarte Bildung der Wangen, an dem kleinen, leise geöffneten Munde die geschwungene Oberlippe und aufgeworfene Unterlippe, die regelmässige Form der Nase, endlich die tiefliegenden schmalen Augen einen wunderbar anmutigen Ausdruck ächter Weiblichkeit, der stillen Ernst, leises Sinnen und Sehnen empfinden lässt und durch die Neigung des etwas zur Seite und nach vor-

wärts gerichteten Kopfes sowie die zierliche Haltung der rechten, das Himation leicht fassenden Hand noch stimmungsvoller wirkt. Vor allem in diesen Zügen offenbart sich der Künstler, in dessen Zeitalter und vielleicht unter dessen Einflusse das Urbild entstanden ist: Der Geist der Kunst des Praxiteles lebt in dem ganzen Werke; ob aber das Original in Marmor oder in Bronze gebildet war, lässt sich nicht entscheiden.

Bezeichnend für die unmittelbare Wirkung der Statue auf den Beschauer ist es, dass er, von der Schönheit des Werkes eingenommen, nach der Deutung zunächst nicht fragt. Doch ist sie selbstverständlich seit der Entdeckung oft besprochen worden, freilich ohne dass ein sicheres Ergebnis erzielt werden konnte. Anfangs auf Grund der Kleidung für eine römische Vestalin gehalten, wurde das Werk aus stilistischen Gründen sehr bald als griechisch betrachtet und eine Göttin, vor allem Kore, oder auch ein Porträt, eine Ehren- und Grabesstatue erkannt. Die Schwierigkeit der Entscheidung beruht in dem Mangel eines Anhaltspunktes für die ursprüngliche Bestimmung und in der Unmöglichkeit festzustellen, ob die drei Statuen einst schon vereinigt waren oder erst von römischen Kopisten aus verschiedenen Vorbildern für den Besteller verbunden worden sind. Es lässt sich nicht leugnen, dass für Kore das Gesicht mit dem Ausdrücke leiser Sehnsucht nach der Mutter geeignet ist, und es ist Thatsache, dass unserem Bilde ähnliche Typen bei Darstellungen der Göttin verwendet worden sind. Allein der Mangel eines bezeichnenden Attributes lässt über eine blosser Vermutung nicht hinauskommen. Wenn die drei Originale wirklich eine Gruppe gebildet haben, ist ihre Bestimmung als Porträts der Glieder einer Familie etwa zum Schmucke eines Grabes wahrscheinlich, zumal die Gesamterscheinung und der Ausdruck des Gesichtes unserer Statue für diesen Ort besonders passend erscheinen und da der Mangel unverkennbarer Porträtzüge durch die in idealisiertem Stile gehaltenen gleichzeitigen Grabreliefs genügend erklärt wird. Die Verhüllung des Kopfes findet sich insbesondere auch auf diesen der Sitte des täglichen Lebens entsprechend häufig wieder, wie auch die sonstige Form der Kleidung bei Porträtstatuen vorkommt.

Mit der Aufstellung dieser Möglichkeiten muss man sich bescheiden. Doch auch ohne sichere Deutung werden Klarheit und Bestimmtheit der Körperformen, Geschlossenheit der Umrisse, Vollendung des Rhythmus der Draperie, ungezwungene Vornehmheit und reizende Anmut, vor allem der feierliche Ernst des ganzen Bildes, die »edle Einfalt, stille Grösse« auf jeden Beschauer einen mächtigen Zauber ausüben und den Namen des »göttlichen«, durch welchen Winckelmann »dieses Meisterstück griechischer Kunst« für alle Zeiten geadelt hat, vollkommen rechtfertigen.

H. L. U.

Artemis von Versailles.

Marmorstatue. Paris, Louvre.

Die weltberühmte, 2 m hohe Statue, deren Fundort nicht ermittelt ist, wurde bereits von König Franz I. aus Rom nach Frankreich gebracht und hat von dem Schlosse zu Versailles, wo sie später lange Zeit aufgestellt war, den mit ihr jetzt stets vereinigten Beinamen bekommen. Die Erhaltung ist nicht sehr glücklich, da abgesehen von anderen für den ursprünglichen Zustand weniger wichtigen Ergänzungen besonders fast der ganze linke Arm mit dem Reste des Bogens neu ist, jedoch scheint die Wiederherstellung im wesentlichen gesichert zu sein, da die Schusswaffe nicht wohl entbehrt werden kann.

Die Göttin ist auf der Jagd, begleitet von der ihr heiligen und mit ihr unzertrennlich verbundenen Hirschkuh, die man gemäss litterarischer und monumentaler Überlieferung im Altertum oft mit einem Geweih geziert dargestellt hat. Die bequeme Kleidung entspricht ihrer Thätigkeit: Die kunstvoll gebildeten Sandalen schützen die Füße vor Verletzungen durch den unebenen und rauhen Boden des Bergwaldes, der feingefaltete, hochgeschürzte, mit Überwurf versehene, an der Achsel offene Chiton, der nur bis zu den Knien reicht, sowie Arme und Hals frei lässt, gestattet ungebundene Bewegung des Körpers, ebenso wie die aus etwas gröberem Stoffe gearbeitete Chlamys, um die Hüften und den Rücken, sowie die linke Schulter shalartig geschlungen und vorne mit beiden Enden eingeschlagen, im Laufe nicht belästigt und zugleich gegen Sturm gesichert ist.

Die kräftige, elastische, hochragende Gestalt, die durch die Verkleinerung des Oberkörpers und namentlich des Kopfes im Vergleich zu den Beinen noch mächtiger erscheint, eilt in schwebender, schwunghafter Bewegung vorüber, mit weit vorgesetztem linken und nachgezogenen rechten Fusse. Da vernimmt sie ein fernes Geräusch, wirft rasch den Kopf zur Seite, späht in die Weite hinaus und holt den Pfeil aus dem Köcher, um das Wild zu erlegen. Denn nicht auf ein Ziel ist sie in ihrem Blicke beschränkt, überall hat sie ein wachsameres Auge und Ohr, überallhin eilt sie:

Πάντη ἐπιστρέφεται, θηρῶν δλέκονσα γενέθλην.¹⁾

Gerade in diesem Gegensatze des vorwärts stürmenden Körpers und des zur Seite geworfenen Hauptes ist der wunderbare Rhythmus der Bewegung, welcher die Gewandung in herrlichem Flusse der Falten sich anschliesst, und damit ein hohes künstlerisches Verdienst der Statue begründet.

Das rasche kräftige Wesen der wie eine Nymphe den Freuden der Jagd ergebene Göttin, das aus den Gesängen des Homer dem Leser in klarer Deutlichkeit

entgegentritt, hat in dem Bildwerke plastische Verkörperung gewonnen; denn die Verse

*... Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὖρεα ἰοχέαιρα,
ἥ κατὰ Τηύγετον περιμήκετον ἥ Ἐρύμανθον,
τερομένη κάπροισι καὶ ὠκείης' ἐλάφοισιν¹⁾*

erschliessen gleichsam erst das volle Verständnis der Statue und die Bezeichnungen *ἀγροτέρη, ἰοχέαιρα, κελαδινή, πότνια θηρῶν*, finden in ihr monumentalen Ausdruck. Diese Vorstellung von Artemis, die in dem griechischen Volke geherrscht hat, ist auch bei den Römern verbreitet gewesen: Horaz dichtet von Diana:

(dicite virgines) . . .

*vos laetam fluviis et nemorum coma,
quaecumque aut gelido prominet Alcido,
nigris aut Erymanthi
silvis aut viridis Cragi.²⁾*

Mit der lebhaft bewegten Gestalt stehen die Bildung des vom Winde gekräuselten Haares, das vorne von einem kammartig aufgesetzten Diadem gekrönt und rückwärts zu einem Knoten aufgebunden ist, und der erregte, kampfesmutige, siegesgewisse Ausdruck des Antlitzes mit dem geöffneten Munde und der aufgeworfenen Unterlippe in voller Übereinstimmung. Indes tritt in der Form des feinen Ovals des Gesichtes, den zarten Wangen, dem runden Kinne der mädchenhafte Charakter der jugendlichen Schwester des in Schönheit strahlenden Apollo klar hervor. Nur zufällig freilich ist die sehr nahe Verwandtschaft mit der gleichfalls weltberühmten Statue des Gottes im Belvedere des vatikanischen Museums, welche auf der Ähnlichkeit des Kunststiles, der Handlung und Bewegung beruht. Auch das Original der Artemis von Versailles, die eine mässig gute Kopie der römischen Kaiserzeit ist, war ein Meisterwerk aus der Blütezeit der griechischen Kunst und hat, wenn es aus Bronze gegossen war, der etwas störenden, zwischen der Hirschkuh und dem linken Beine der Göttin angebrachten Stütze nicht bedurft; aus kunsthistorischen Gründen kann es nicht früher als im 4. Jahrhundert entstanden sein, wegen der Trefflichkeit der Erfindung und des Stiles darf es wohl kaum später angesetzt werden. Wie Praxiteles für das auf felsiger Höhe emporragende Heiligtum zu Antikyra in Phokis ein auf römischen Kaisermünzen erhaltenes Kultbild der mit dem Köcher und vielleicht auch Bogen ausgerüsteten, dahinstürmenden Göttin, mit der Fackel in der rechten Hand und dem Hunde zur linken Seite, gearbeitet hat³⁾, so war auch das Urbild der Artemis von Versailles, dessen Künstler unbekannt ist, einst in einem Tempel oder heiligen Bezirke der Gottheit geweiht. H. L. U.

¹⁾ Odyssee 6, 102 ff.

²⁾ Carmina I, 21, 1 ff.

³⁾ Pausanias 10, 37, 1.

¹⁾ Hymnos auf Artemis, Homerische Hymnen XXVII, 10.

Euripides.

Hermenbüste aus Marmor. Neapel, Museo Nazionale.

Unter den in nicht unbeträchtlicher Anzahl aus der römischen Kaiserzeit erhaltenen Porträts des Euripides, die neben litterarischen Nachrichten ein monumentales Zeugnis für seine Popularität in späterer Zeit abgeben, ist die hier abgebildete, bis auf die teilweise ergänzte Nase fast unversehrt erhaltene Büste von feiner Arbeit, eines der besten und bedeutendsten und wird in seinem Werte gesteigert durch die unten am Schafte angebrachte antike griechische Inschrift, die in unregelmässigen, aber deutlich lesbaren Buchstaben die Person des Dargestellten nennt und so auch für andere Bildwerke zuerst die sichere Deutung ermöglicht hat. Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts als Eigentum der römischen Familie Farnese erwähnt, ist sie nach dem Aussterben dieses Hauses zu Ende des vorigen Jahrhunderts mit weltberühmten Antiken in den Besitz des damaligen Königs von Neapel und von ihm in das dortige Museum gelangt.

Der Kopf ruht in leichter Neigung auf dem Hermenschafte auf, an dem das um die Schulter sich legende und auf der linken Seite nach vorwärts herabhängende Mantelstück die Vorstellung einer ganzen Statue erleichtert. Er zeigt den Dichter in vorgeschrittenen Jahren, indes von der Schwäche des Alters noch nicht berührt. Von dem Wirbel hängen nach rückwärts und in gleicher Masse nach beiden Seiten lange freigearbeitete Locken, die bis in den Nacken reichen, sowie Schläfe und Ohren völlig bedecken, fast wie eine schwere Last herab, während in die Stirne nur einzelne dünne Strähnen hineinreichen. Unmittelbar an das Haar schliesst sich auf beiden Seiten der ziemlich lange, nicht allzu sorgfältig gepflegte Vollbart an. Der Grundcharakter der Züge des breiten mageren Gesichtes ist hoher Ernst, Gedankenreichtum und Gedankenschwere, die in dem gesenkten Blicke, den tiefliegenden, hochumränderten, von geschwungenen Brauen beschatteten Augen, der mächtigen gewölbten Stirne, endlich den bezeichnenden Einschnitten über der Nase sich kundgeben und durch die eingefallenen Backen mit den vorstehenden Knochen noch deutlicher zum Ausdrucke gebracht werden. Indes ist auf dem ganzen Gesichte Ruhe und Milde des gereiften Alters ausgebreitet, die durch die Fülle des Haares und Neigung des Hauptes noch verstärkt werden und in Verbindung mit der um den leise geöffneten Mund und die herabhängende Unterlippe sich aus-

sprechenden Gutmütigkeit einen vertrauenerweckenden und sympathischen Eindruck gewähren.

So finden die Nachrichten der Schriftsteller über das Aussehen und den Charakter des Dichters in der Büste nur teilweise Bestätigung. Denn, »er erschien«, wie überliefert ist, »mit mürrischem Antlitze, gedankenvoll, streng . . .«¹⁾ und »hat nicht einmal beim Weine heiter zu sein gelernt.«²⁾ Doch darf man vermuten, dass einige dieser Eigenschaften und Eigentümlichkeiten von der gleichzeitigen Komödie, wenn auch nicht völlig erdichtet, so doch zu stark betont worden sind, und annehmen, dass die Gesichtszüge in vorgeschrittenen Jahren sich abgeklärt und gemildert haben. Ein Zusammenhang der Hermenbüste mit der Bronzestatue, die auf Antrag des Staatsmannes Lykurg von dem athenischen Volke errichtet worden ist,³⁾ kann ebenso wie bei der Lateranischen Statue des Sophokles, in Ermangelung einer Beschreibung derselben weder bewiesen noch widerlegt werden. Jedenfalls aber ist das Urbild der Büste, die ohne scharfe Betonung von Einzelheiten die Persönlichkeit des Dargestellten in bezeichnender Individualität unverkennbar ausprägt, kein etwa nach dem Tode des Dichters gearbeitetes Idealporträt, sondern kann nur nach der Natur oder einem naturgetreuen Muster gebildet worden sein. Besonders schätzbar ist das Bildwerk auch darum, weil in ihm die Eigentümlichkeit der von den Lehren der Philosophen beeinflussten, gedankenreichen, sittlich tiefersten Dichtung, welcher Euripides den Namen des Philosophen der Bühne verdankt⁴⁾, eine Erklärung und Bestätigung findet, ebenso wie die Statue des Sophokles gleichsam als Verkörperung seines geistigen Wesens, wie es in den Tragödien zum Ausdruck kommt, erscheint. Auch neben diesem vornehmen, erhabenen, heiteren Standbilde, das in seiner unerreichten Vollendung unmittelbar fesselt und mächtig begeistert, wird das Auge auf den einfacheren und schlichteren, aber edlen und ehrwürdigen Zügen der Büste des Euripides mit steigendem Interesse und wachsender Befriedigung ruhen.

H. L. U.

¹⁾ Vita ed. Nauck vor der Teubnerschen Textausgabe I. Zeile 64 ff.

²⁾ Alexander Aetolus bei Gellius, Noctes Atticae 15, 20.

³⁾ Leben der 10 Redner 841 F, womit Pausanias 1, 21, 1 in Verbindung gebracht wird; demgemäss stand das Werk im Dionysos-theater zu Athen.

⁴⁾ Athenaeus 158e und 561a; Vitruv. VIII praefatio u. a. St. m.

Römischer Bürger mit der Toga bekleidet.

Marmorstatue. London, British Museum.

Diese überlebensgrosse Statue, deren Fundort und Herkunft nicht gesichert ist, gehört wegen der guten Arbeit und des Kopftypus wahrscheinlich noch in die republikanische Epoche oder doch wenigstens in die Anfänge der Kaiserzeit. Abgesehen von kleineren Ergänzungen sind Nase und Ohren, der grösste Teil des Halses mit einem Stückchen der Tunika, endlich die linke Hand mit der Rolle erneuert, der in die Statue eingesetzte Kopf dagegen wird gemäss einer neuerdings am Originale angestellten Untersuchung als ursprünglich zu der Statue gehörig angesehen.

Dargestellt ist ein unbekannter Römer von reiferen Jahren in der Tracht des einfachen Bürgers, der die höheren Ämter wohl nicht bekleidet hat; denn er trägt, abgesehen von der Tunika und den calcei, die unverzierte Toga. Vermutlich war die Statue zu seinen Ehren etwa auf einem öffentlichen Platze seiner Heimat oder auf seinem Grabe errichtet. Er steht in ruhiger, aber stolzer Haltung mit etwas erhobenem Kopfe da und gewährt von der gravitas des civis Romanus eine plastische Vorstellung. Das bartlose volle faltendurchzogene Gesicht gibt die Wirklichkeit mit allen Zufälligkeiten getreu wieder und reiht sich jenen nicht allzu zahlreichen überaus charakteristischen Römerköpfen an, die durch ihre bezeichnende Individualität und lebensvolle Darstellung das Interesse des Beschauers mächtig erregen und seinem Gedächtnisse sich tief und dauernd einprägen. Die zusammengezogene durchfurchte Stirne, in welche das Haar wie in der Form eines Dreiecks etwas hereinreicht, der tiefe Einschnitt über der Nase, auf den Backen die schräg abwärts gerichteten Falten, die geschwungene gegen das Kinn sich fortsetzende Linie des festgeschlossenen Mundes, endlich der scharfe und sichere Blick der Augen bestimmen den Ausdruck dieses Porträts: Feste und zielbewusste Willenskraft, klarer praktischer Verstand, nicht geringes Selbstgefühl, zugleich aber eine gewisse, der feineren geistigen Bildung ermangelnde Urwüchsigkeit sind die Eigenschaften der Persönlichkeit, welche sie mit der Mehrzahl ihrer Mitbürger vorwiegend aus der republikanischen Zeit gemeinsam hat und welche wesentliche Grundzüge des Charakters des römischen Volksstammes überhaupt gewesen sind. Indes die vornehme Erscheinung des Gesamtbildes wird durch die feierlich imponierende Tracht der Toga erreicht, die den Körper in wechsellvoll drapierten, tiefbauschigen, grossartig schönen Faltenmassen umhüllt und der Gestalt ein volles, stattliches, reiches Aussehen verleiht. Über Form und Anlegung dieses Gewands und vor allem die Entstehung des besonders an der rechten Vorderseite des Körpers gebildeten Umschlages, des sogenannten sinus, sind ganz gesicherte Ergebnisse der Forschung noch nicht erzielt worden. Was als feststehend oder wahrscheinlich be-

trachtet werden kann, ist etwa folgendes: Die Toga, ein wollenes Tuch von schwerem Stoffe und weisser Farbe, war zu der Grundform eines Ovals zugeschnitten und ungefähr dreimal so lang als die Schulterhöhe des Mannes; zu einem Doppeltuche zusammengenommen wurde sie zuerst von rückwärts mit einem Drittel ihrer Länge über die linke Schulter nach vorne geworfen, so dass sie bis zur Erde hinabgereicht hat; hinten aber wurden die beiden anderen Drittel um den Rücken gelegt, unter dem rechten Arme durchgeführt, quer über die Brust gezogen und wiederum über die linke Schulter zurückgeworfen. Diese Form der Toga ist hier in einem hervorragenden Muster im wesentlichen klar zu erkennen; der rechte Arm ist indes von dem Tuche umhüllt. Zugleich sind einzelne Vorschriften, die Quintilian¹⁾ über die Tracht dieses Gewandes gegeben hat, gewissermassen im Bilde veranschaulicht: Man sieht deutlich die runde Form²⁾ an den Rändern des Tuches, der sinus reicht bis zum rechten Knie herab³⁾, der als balteus bezeichnete quer über der Brust liegende obere Teil des Umschlages ist weder zu eng noch zu weit,⁴⁾ über den linken Arm, der etwa bis zu einem rechten Winkel gebogen ist, fallen die beiden Teile des Doppeltuches gleichmässig nach abwärts⁵⁾. Dadurch ist unsere Statue auch im einzelnen besonders lehrreich. Doch der Wert des Werkes liegt vor allem darin, dass ein Römer von ächtem Schrot und Korn in der Nationaltracht der gens togata entgegentritt. Erhöhte Bedeutung gewinnt es durch eine Gegenüberstellung und Vergleichung griechischer und insbesondere attischer Porträts aus der Blütezeit dieses Volkes⁶⁾: Denn nicht nur der Gegensatz der weiten feierlichen Toga und des den Formen des Körpers sich anfügenden einfachen Himations, sondern auch die grosse Verschiedenheit der ganzen Erscheinung des würdevollen stolzen Römers und des leichtbeweglichen heiteren Griechen, vor allem aber der Ausdruck des Römerkopfes, der vorwiegend für das praktische Leben Sinn und Verständnis offenbart, im Vergleiche mit den feinen durchgeistigten Zügen des Antlitzes eines Hellenen sind wohlgeeignet, die bezeichnenden und unterscheidenden Individualitäten der beiden grossen Nationen des Altertumes auch durch die monumentale Kunst zu veranschaulichen.

H. L. U.

¹⁾ Institutio oratoria XI, 3, 137 ff.

²⁾ Ipsam togam rotundam esse et apte caesam velim.

³⁾ Sinus decentissimus, si aliquo supra imam togam fuerit, nunquam certe sit inferior.

⁴⁾ Ille (sinus), qui sub umero dextro ad sinistram oblique ducitur velut balteus, nec strangulet nec fluat.

⁵⁾ Sinistrum brachium eo usque adlevandum est, ut quasi normalem illum angulum faciat, super quod ora ex toga duplex aequaliter sedeat.

⁶⁾ Hingewiesen sei auf die in dieser Schulausgabe enthaltenen Porträts des Perikles Sophokles und Euripides.

Augustus.

Bemalte Marmorstatue im Braccio nuovo des Vatikanischen Museums zu Rom.

Diese berühmteste unter den erhaltenen Statuen des Kaisers und eine der schönsten römischen Porträtstatuen überhaupt ist etwas über die natürliche Grösse gebildet. Sie wurde 1863 neun Millien von Rom an der alten via Flaminia bei der heutigen Ortschaft Prima Porta unter den Trümmern des ehemals prächtigen Landhauses gefunden, das, von Augustus Gemahlin Livia erbaut, villa Caesarum oder villa ad Gallinas geheissen hat.¹⁾ Gut erhalten konnte sie von dem Bildhauer Tenerani im wesentlichen richtig ergänzt werden. Die Arbeit ist sehr hervorragend und wohlgeeignet, von der Kunstübung im Augusteischen Zeitalter einen hohen Begriff zu geben. Aus mehrfach erhaltenen Farbenspuren lässt sich die ursprüngliche Bemalung der Gewandung und des Panzers feststellen, während an dem Haare und den nackten Körperteilen, abgesehen von den Augen, keine Farben zu erkennen sind.

Eine majestätische, wahrhaft fürstliche Gestalt²⁾ von überaus starken Körperformen steht in der Blüte des kräftigen Mannesalters vor uns, indem sie das linke Bein in Schrittstellung zurücksetzt, das rechte als den Träger der schweren Körperlast fest aufgestellt hat. Der Kaiser ist durch die Rüstung als Imperator, durch die Nacktheit der Füße als Heros bezeichnet.³⁾ Über die befranzte, nicht ganz bis zu den Knien reichende Tunika hat er den Panzer gelegt und über diesen war das Paludamentum geworfen, das von dem Rücken und den Schultern herabgeglitten, in grossartig schwungvoller Linie und wirkungsvollem Faltenwurfe um den mittleren Teil des Körpers sich legt und von dem linken Arm gehalten, gerade nach abwärts fällt. Die linke Hand hatte in Übereinstimmung mit der sonstigen kriegerischen Rüstung wahrscheinlich den Speer und nicht das Scepter, das ergänzt ist, gefasst. Durch die gebieterische Bewegung des hohergehobenen rechten Armes, dessen Richtung die ganze Haltung des Körpers und der Blick der Augen folgen, befiehlt Augustus als Imperator dem vor ihm versammelt zu denkenden Heere Ruhe, um eine feierliche Ansprache zu halten.⁴⁾ Unten zur rechten Seite weist der als Beiwerk nur in plumpen Formen gearbeitete, auf einem Delphin in lebhafter Bewegung reitende

Amor auf die Abstammung des Julischen Hauses von Venus hin.

Der vortreffliche Porträtkopf, der auf dem starken Halse ruht, zeigt die auch an anderen Bildnissen des Kaisers erkennbare schlichte Haartracht mit einzelnen kurz abgeschnittenen Büscheln und trägt in dem runden völlig bartlosen Gesichte mit den vorstehenden Backenknochen die nämlichen Züge, die in der weitbekannten und hochgeschätzten Büste des jugendlichen Oktavian im vatikanischen Museum so bezeichnend hervortreten. Während die schwache Gesundheit, die in dieser Büste wahrnehmbar ist, in der dem kräftigen Körper entsprechenden kraftvollen Physiognomie kaum noch zu ahnen ist, wird der Ausdruck, der etwas belebt ist durch den ein wenig geöffneten Mund, vorwiegend bestimmt und gekennzeichnet durch den scharfen sicheren Blick¹⁾ der tiefliegenden Augen, deren Pupillen mit dem Meissel leicht umrissen sind und durch Bemalung noch mehr hervorgehoben waren; er lässt einen ebenso bestimmten und energischen als vorsichtigen und leidenschaftslosen Charakter erkennen, wirkt aber in seinen kalten und berechnenden Zügen nicht sympathisch und beinahe etwas unheimlich.

Was den Wert der Statue unersetzlich macht und das Auge von der erhabenen Majestät des grossartigen Gesamtbildes ablenkt und auf sich zieht, ist der Panzer mit seinen Verzierungen, der einen aus Metall getriebenen Harnisch getreu nachbildet. Oben geschlossen durch zwei mit je einer Sphinx verzierten Schulterklappen, ist er auf der ganzen Vorderfläche mit streng symmetrisch geordneten, in drei Reihen sich aufbauenden Reliefs²⁾ geschmückt. Den Mittelpunkt nimmt eine auch durch grössere Bildung der Figuren hervorgehobene Gruppe ein, welche die 20 v. Chr. freiwillig erfolgte Rückgabe der seit den Niederlagen des Krassus und Antonius in dem Besitze der Parther befindlichen römischen Feldzeichen darstellt: Ein Krieger in der Tracht und Bewaffnung eines römischen Feldherrn, der bald als Mars, bald als einfacher Offizier, endlich auch wegen des beigefügten Hundes als Personifikation des *custos imperii* aufgefasst wird, streckt den rechten Arm weit aus, um von einem bärtigen behosten Barbaren einen Legionsadler in Empfang zu nehmen. Umgeben sind beide von zwei in trauriger Haltung dasitzenden Besiegten, von denen der auf der linken Seite ein in

¹⁾ Plinius der Ältere *Nathist.* 15, 137. Sueton *Galba* I.

²⁾ Vgl. auch Sueton *Augustus* 79.

³⁾ Siehe auch Plinius *Nathist.* 34, 18.

⁴⁾ In ähnlicher Weise sind andere Kaiser vor den Truppen auf historischen Denkmälern, wie der Trajanssäule, und auf Münzen dargestellt; auf diesen wird die Anrede durch eine Beischrift *adlocutio* benannt.

¹⁾ Vgl. Tacitus, *Annalen* I, 42. Sueton *Augustus* 79.

²⁾ Wegen der Wölbung des Panzers sind nicht alle Figuren vollständig sichtbar und deutlich.

einen Vogelkopf endigendes Schwert hält und hinter sich ein tropaeum stehen hat, der rechts eine grosse in einen Drachenkopf auslaufende Kriegstrompete und eine Schwertscheide trägt und vor sich den oberen Teil eines mit einem Eber verzierten Feldzeichens sieht. Es sind Vertreter der unter Augustus Regierung bezwungenen keltischen Stämme, deren Nationalität durch ihr Äusseres und ihre Waffen gesichert ist, während eine genauere Feststellung der Volksstämme bisher nicht gelungen ist. Nach unten schliessen sich Apollo mit der Leier auf dem Greif und Diana mit der Fackel auf dem Hirsche an und unter diesen ist die Erdgöttin gelagert, von zwei sich an sie schmiegenden Kindern begleitet; mit der rechten Hand fasst sie ein in ihrem Schosse stehendes grosses Füllhorn, zwei undeutliche für Tympanon und Mohnkopf erklärte Gegenstände sind neben ihr. Ihr entspricht oben die aus Wolken sich erhebende Halbgestalt des bärtigen Caelus, der ein Gewand wie die Himmelswölbung mit beiden Händen über seinem Haupte ausbreitet. Darunter zügelt der jugendliche Sol in der gebückten Haltung und langen Gewandung eines Wagenlenkers die ungestümen Sonnenrosse, begleitet und geführt von den dahinschwebenden Göttinnen des Morgentaues und der Morgenröte, die in der anmutigen Gruppe eines bekleideten und beflügelten Mädchens mit einem Krüge und einer auf deren Schultern sitzenden Frau mit bogenförmig wallendem Schleier und Fackel dargestellt sind. Das Verständnis des Ganzen wird leicht erschlossen: Die vielgepriesene Ruhmesthat der

Wiedererlangung der Feldzeichen, deren Verlust von dem römischen Volke tief und bitter empfunden wurde und bei den Dichtern oft erwähnt ist, erfolgt, noch erhöht in ihrem Glanze durch die Gegenwart von Vertretern anderer besiegt Völkerschaften, in Anwesenheit der Schutzgötter des Augustus auf der durch seine Regierung beglückten Erde unter dem Segen des dem Kaiser und mit ihm dem römischen Reiche gnädigen Himmels. Zugleich wird durch die Hauptdarstellung die Zeitgrenze für die Datierung der Statue nach oben festgesetzt; deren Errichtung aber kann auch nicht viel später erfolgt sein, da das Alter von 46 Jahren, das Augustus 20 v. Chr. erreicht hatte, ebenso der ganzen Gestalt wie den Gesichtszügen wohl entspricht. So fällt sie fast gleichzeitig mit der Entstehung des *carmen saeculare* von Horaz, das bei den 17 v. Chr. zur Erinnerung an die Gründung von Rom veranstalteten Festlichkeiten gesungen wurde. Nicht nur mehrere jener Darstellungen erinnern unmittelbar an dieses Festlied, sondern auch die gehobene, freudige Stimmung des römischen Volkes über die Beruhigung des Erdkreises und die Segnungen des Friedens, die durch jenen Gesang durchklingt und in anderen berühmten Oden des Dichters¹⁾ widerhallt, findet in den Reliefs der Panzerstatue einen monumentalen Ausdruck: Bild und Lied werden durch gemeinsame Betrachtung wechselseitig erläutert.

H. L. U.

¹⁾ 4, 2, 4, 5, 14, 15.

Gruppe aus dem westlichen Giebel des Athenatempels von Ägina.

Parischer Marmor, München, k. Glyptothek.

An der der attischen Küste zugewendeten Seite der Insel Ägina trägt ein nicht eben hoher aber freiliegender Berggipfel, von dem man eine prachtvolle Aussicht genießt, die noch aufrecht stehende Ruine eines dorischen Tempels. Im Schutte unter seinen Trümmern fand man im Jahre 1811 die zerbrochenen Reste der figurenreichen Marmorgruppen, welche einstens beide Giebelfelder schmückten. Sie wurden von König Ludwig I. von Bayern als Kronprinzen erworben und in Rom durch Thorwaldsen, soweit es ging, zusammengesetzt und ergänzt, dann in München in der Glyptothek König Ludwigs aufgestellt.

Die Figuren des westlichen Giebelfeldes waren besser erhalten; von ihnen hat man zehn wieder hergestellt. Das vorliegende Blatt zeigt die vier Figuren der Mittelgruppe. Ursprünglich gehörten zu dieser noch zwei jetzt bis auf kleine Reste verlorene Gestalten, die, zu beiden Seiten der Mittelfigur aus dem Hintergrunde vorkommend, im Begriffe waren, vorgebeugt den Gefallenen seiner Waffen zu berauben oder ihn auf ihre Seite zu ziehen.

Die beiden Giebel stellten Kämpfe griechischer Helden dar, bei denen Athena gegenwärtig ist, welche die Mitte beider Gruppen bildete. Hiernach ist der Tempel mit grösster Wahrscheinlichkeit als ein Heiligtum der Athena bestimmt worden. Der westliche Giebel zeigt die Göttin in ruhiger steifer altertümlicher Stellung. Sie ruht auf beiden Sohlen, der linke Fuss ist vorgesetzt; um für den vor ihr liegenden Gefallenen Platz zu machen, sind ihre Fusspitzen etwas nach der Seite gedreht. Sie trägt einen feinen linnenen Chiton, der nur an den Armen und unter der linken Achsel sichtbar wird, und darüber ein unter dem linken Arm durchgezogenes und auf der rechten Schulter befestigtes reich gefälteltes Obergewand mit Überschlag und langen, sehr zierlichen Zipfeln. Die Brust wird von der Ägis bedeckt, die hinten nach altertümlicher Art bis zu den Kniekehlen herabfällt; sie war ganz mit schlangenartigen Schuppen bemalt, wovon man die Spuren noch deutlich erkennt. In der Mitte vorn war ein Gorgoneion von Bronze befestigt, wovon jetzt nur noch zwei Löcher zeugen. Der ganze gezackte Rand der Ägis war rings mit Schlangenköpfen von Bronze verziert, die der wehrhaften Göttin einst fast ein grausiges Ansehen verleihen mussten. Dagegen hat ihr Kopf selbst einen freundlich lächelnden Ausdruck. Ihr Haar ist nach alter Sitte zierlich geordnet;

die Ohrläppchen waren einst mit Schmuck versehen; lange, einst besonders angesetzte Locken fielen an den Seiten herab; auch hinten hängt das Haar lang in den Nacken. Der einfache runde attische Helm hat einen hohen Busch. Am Arme trägt sie den Schild, in der Rechten die Lanze.

Zu ihren Füßen liegt ein Gefallener; man pflegt ihn Achilleus zu nennen. Es ist in der That wahrscheinlich, dass beide Giebelfelder sich auf die Heldenthaten der Griechen vor Troja beziehen, an denen auch äginetische Heroen beteiligt waren; der eine Giebel würde dann wohl den gegen Laomedon gerichteten Zug des Herakles und Telamon, der andere den der Atriden, an welchem Aias und Teukros sich beteiligten, darstellen; denn, wie am deutlichsten Pindar Isthm. 5,35 zeigt, sah man auf Ägina damals eben in diesen beiden Zügen einen besonderen Ruhm der Vorzeit. Allein eine sichere Deutung der Personen ist damit noch nicht gefunden. Den Anhalt, den man früher an einem skythisch gekleideten Bogenschützen des Westgiebels, den man Paris nannte, und einem Bogenschützen des Ostgiebels, in dem man Herakles sah, zu haben glaubte, hat sich als trügerisch erwiesen. Der ausserordentlich typische konventionelle Charakter der Komposition lässt eine sichere individuelle Benennung der Figuren bis jetzt nicht zu.

Der Gefallene stützt das Gewicht des Körpers auf den rechten Arm; die Linke hielt den Schild. Er trägt nur einen zurückgeschobenen Helm mit Backenschirmen und Nasenschild. Das zierlich gelockte Haar ist sehr sorgfältig ausgeführt. Der Kopf hat, obwohl es zur Situation keineswegs passt, einen etwas zum Lächeln verzogenen Mund, der zu dem von dem Künstler des Westgiebels durchweg festgehaltenen Gesichtstypus gehört. Dieser lächelnde Ausdruck war einstens, als die griechische Kunst sich aus den Banden der Nachahmung der Ägypter befreite (vgl. den Text zu der »Jünglingsstatue von Tenea«) eine grosse That; zur Zeit der Ägineten, am Ende der archaischen Periode war er ein nur von einigen Künstlern noch festgehaltener, im Absterben begriffener hergebrachter Zug. Schon der Künstler des Ostgiebels von Ägina ist darüber hinausgegangen.

Von beiden Seiten dringen dann die Vorkämpfer mit ihren Lanzen ein. Der zur Linken hat einen ergänzten Kopf, während der bärtige Kopf des anderen antik, aber schlecht erhalten ist.

Die Schilde, die Helme, die Haare, die Gewänder (der Athena) sind in lebhaften Farben bemalt zu denken. Auch hat man sich bei den Helden Wehrgehenke von Bronze hinzuzudenken.

Die Giebel wurden, wie bemerkt, am Ende der archaischen Periode, am wahrscheinlichsten um die Zeit der Perserkriege ausgeführt. Bewundernswert und unübertroffen ist die Sorgfalt und knappe Schärfe der Arbeit. Der Künstler war offenbar gewöhnt, Rundfiguren in Bronzeguss mit sauberer Ciselierung zu arbeiten und hat dieselben Effekte, die man in jener

Technik zu erreichen gewohnt war, auch in Marmor zu gewinnen gestrebt; die sämtlichen Figuren sind wie im Freien aufgestellte Statuen, die von allen Seiten zu betrachten waren, auch an den Rückseiten mit derselben liebevollen peinlichen Sorgfalt gearbeitet wie an der Vorderseite. Die Bewegungen sind hart, eckig, schulmässig und ohne Schwung, die Körperbildung ist trocken, allein schon mit grosser Kenntnis der Muskulatur gearbeitet. Die Giebel gehören zu dem Vorzüglichsten, das uns von der altertümlich griechischen Kunst erhalten ist.

A. F.

Die Athena Lemnia des Phidias.

Marmorstatue in Dresden.

Die Tafel giebt zwei Ansichten einer etwas überlebensgrossen Marmorstatue im k. Museum zu Dresden. Ihr Kopf mit dem Halse bis zum Gewandausschnitt ist indes der Gipsabguss eines im städtischen Museum zu Bologna befindlichen Marmororiginals. Die rechte Brust und der linke Armstumpf bestehen ebenfalls aus Gips; sie sind abgeformt von einer in den entsprechenden Teilen besser erhaltenen zweiten Statue in Dresden, die eine genaue Wiederholung jener ersteren ist. An dieser zweiten ist auch der Kopf erhalten, nur in verstümmeltem Zustande. Dieser Kopf, der zwar abgebrochen war, aber mit seiner Bruchfläche genau auf den Torso passt, also zweifellos zugehört, ist eine genaue Wiederholung jenes prachtvoll erhaltenen Kopfes in Bologna, dessen Abguss deshalb zur Vervollständigung jener ersteren, auf unserer Tafel dargestellten, Dresdener Statue benutzt worden ist. Der Nachweis der Zugehörigkeit dieses helmlosen, früher meist für männlich angesehenen Kopftypus von einziger Schönheit zu diesen Athenastatuen ist zugleich mit dem Nachweise, dass wir in diesen Marmorwerken römischer Zeit mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit getreue Kopieen einer verlorenen Bronzestatue der Athena von Phidias, und zwar der von den Alten Lemnia genannten und als schönstes Werk des Meisters bewunderten Statue der Akropolis zu Athen besitzen, erst in den letzten Jahren von dem unterzeichneten Verfasser geführt worden.

Attische Vasenbilder sowie Nachbildungen des Oberkörpers der Statue, die mehrfach auf antiken geschnittenen Steinen vorkommen, machen es sehr wahrscheinlich, dass die vorgestreckte rechte Hand der Göttin einst den abgenommenen Helm trug. Die erhobene Linke stützte sich ohne Zweifel auf die Lanze. Die nach älterer Weise noch recht gross gebildete Ägis ist schräg umgelegt und mit Schlangen über der Hüfte gegürtet. Sie lässt die linke Brust frei; wahrscheinlich soll durch diese Art die Ägis anzulegen das friedliche Wesen der Göttin hervorgehoben werden, das sich auch in dem unbedeckten Kopfe deutlich kundgiebt. Das Haar ist ziemlich kurz und überdies hinten in einen Wulst aufgenommen. Eine breite Binde, die hinten geknüpft ist, schneidet tief in das weiche volle lockige Haar ein. Der Bologneser Kopf giebt die feine Ciselierung der Haare des Bronzeoriginals offenbar recht treu wieder. Die Augenhöhlen sind an diesem Kopfe leer, weil das Auge aus farbigen anderen Stoffen, in Nachahmung der an dem Bronzeoriginal befolgten Weise, eingesetzt war.

Die Göttin steht fest auf dem rechten Fusse, der linke ist entlastet zur Seite gesetzt. Sie hat schlanke

kraftvolle, zum Männlichen neigende Körperformen. Die Hüften sind schmal, der Busen flach, doch die Brust ist kräftig breit. Auch der Kopf enthält zu dem weiblichen eine Beimischung knabenhaft männlichen Wesens. Die Göttin ist das Idealbild klarer Reinheit, Unschuld und Kraft.

Der Kopf ist stark nach der einen Seite gewendet, während der Körper an dieser Bewegung keinen Teil nimmt und sich gerade von vorn zeigt. Es ist dies eine gewisse Härte, die den Werken um die Mitte des fünften Jahrhunderts noch eigen ist. Jene Wendung des Kopfes beweist aber auch, dass das Original der Statue kein Tempelbild war, indem ein solches mehr geradeaus dem anbetend von vorne Nahenden entgegen blicken musste.

Das Gewand der Göttin ist dasselbe, das auch die Parthenos trägt (s. diese); es ist der dorische Peplos aus kräftigem Wollestoff. Er hat einen grossen Überschlag und ist darüber gegürtet. An ihrer rechten Seite ist er offen. Es ist das für die kräftige Jungfrau charakteristische Gewand¹⁾. Die Faltengebung ist sehr verwandt derjenigen an der Parthenos, zeichnet sich vor dieser aber aus durch eine gewisse kühne Frische und weniger absichtlich wirkende Anordnung. Dagegen lassen verschiedene Anzeichen in der stilistischen Behandlung des Gewandes wie auch des Kopfes erkennen, dass das Original ein wenig älter als die Parthenos gewesen sein muss.

Dies Original muss ein sehr berühmtes gewesen sein. Ausser mehreren Marmorkopieen sind uns auch, wie schon bemerkt, verschiedene Nachbildungen des Oberteils der Statue auf geschnittenen Steinen erhalten. Dass dies Original von Bronze und dass es kein Tempelbild war, ist schon erwähnt worden. Die grosse Verwandtschaft mit der Parthenos lässt vermuten, dass auch dies ein Werk desselben Künstlers, des Phidias war. So bezeugen die Monumente eine einst berühmte unbehelmte Athena phidiasischen Stiles. Nun wissen wir andererseits durch die litterarische Überlieferung, dass auf der Akropolis, nicht als Tempelbild, sondern als Weihgeschenk im Freien, eine Bronzestatue der Athena von Phidias stand, welche nach den Weihenden die Lemnia genannt wurde und durch ihre ausserordentliche Schönheit berühmt war. Lukian schwärmt insbesondere von dem Gesichte der Göttin, dessen ganzen, also von einer attischen Helmkappe offenbar nicht beeinträchtigten Umriss er zu der Musterschönheit nehmen will, die er aus den berühmtesten Statuen

¹⁾ Über diese Tracht vgl. auch den Text zu dem Relief „Die Eleusinischen Gottheiten“.

konstruiert. Ferner erfahren wir durch Himerius von einer durch Schönheit des Gesichts und Helmlosigkeit charakterisierten aber sonst nicht näher bezeichneten Athena des Phidias. Da aber gerade die Lemnia, wie aus Lukian zu schliessen ist, im Kreise der späteren Rhetoren diejenige Athena des Phidias ist, die durch Schönheit hervorragt, so ist die Identifikation der helmlosen Athena des Himerius mit der Lemnia als nahezu sicher anzusehen. Die litterarische Überlieferung von dieser durch ihre einzige Schönheit des Gesichtes berühmten helmlosen Lemnia stimmt nun aber so vortrefflich zu jener durch die erhaltenen Kopieen in Marmor und auf Gemmen erschlossenen phidiasischen Athenastatue, dass an ihrer Identität kaum ein Zweifel sein kann.

Die Marmorkopieen der Lemnia bieten uns zum erstenmale ein Götterbild des Phidias in genauer, auch in der Grösse dem Originale entsprechender Nachbildung ;

denn die Kopieen der Parthenos sind alle ungenau, weil freie Reduktionen eines Kolossalbildes.

Die Entstehungszeit der Athena Lemnia ist rund um die Mitte des fünften Jahrhunderts anzusetzen. Genauer fällt sie wohl um 447, indem sie wahrscheinlich in Beziehung steht zu der um diese Zeit erfolgten Herabsetzung des jährlichen Tributes von Lemnos auf die Hälfte des früheren Betrages. Diese ist aller Wahrscheinlichkeit dadurch veranlasst, dass attische Bürger neues Land auf Lemnos angewiesen bekamen, weshalb der Tribut natürlich herabgesetzt werden konnte. Die Statue, die Phidias ausführte, ist wahrscheinlich der Dank der Athener auf Lemnos für die Verstärkung durch Zuzug neuer attischer Bürger und ein Zeichen des dadurch hergestellten engeren Verhältnisses zur Heimatstadt und ihrer Göttin. Die Statue ward nach den Athenern auf Lemnos, die sie geweiht, die Lemnierin genannt.

A. F.

Die Eleusinischen Gottheiten.

Relief aus pentelischem Marmor in Athen.

Es ist unter den Denkmälern streng religiöser Kunst der Griechen das schönste, grossartigste und best erhaltene, das, 1859 beim Bau eines Schulhauses im alten Heiligtum der grossen Göttinnen zu Eleusis gefunden, sich jetzt zu Athen befindet und unter dem Namen das »eleusinische Relief« berühmt geworden ist.

Drei etwas überlebensgrosse Figuren sind auf einer einzigen gewaltigen Platte in ziemlich flachem Relief gebildet. Die Platte ist vollständig; sie hat nur unten und oben einen vorspringenden Rand; der untere dient als Standplatte für die Figuren, der obere als schmückende Krönung. An den Seiten fehlt jeder Rahmen. Diese Einfachheit ist der alten Zeit eigen. Die Form der Platte ist genau diejenige, welche im fünften Jahrhundert auch bei den gewöhnlichen kleineren Weihereliefs die Regel ist. Erst die spätere Zeit pflegte kräftige pfeilerförmige Rahmen an den Seiten hinzuzufügen.

Die Platte muss im Heiligtum aufgestellt gewesen sein wie andere Votivtafeln auch. Die leichten kleinen Weihetäfelchen des alten einfachen Kultus pflegten aufgehängt zu werden. Die schwereren Marmorplatten wurden entweder mittelst eines Zapfens auf einem freistehenden Pfeiler befestigt, oder sie wurden einfach an die Wand, besonders die einer Nische, gelehnt. Das eleusinische Relief, das nur eine monumentale Vergrösserung einer Votivtafel ist, muss man sich in letzterer Weise aufgestellt denken.

Nach der wahrscheinlichsten Deutung ist hier dargestellt, wie der Knabe Triptolemos von den beiden grossen Göttinnen von Eleusis, Demeter und Kore, mit der Frucht des Feldes, den Ähren, ausgestattet und mit dem Auftrage, die Kenntnis des Feldbaus in die weite Welt zu verbreiten, ausgesandt wird. Allerdings weicht das Relief von der sonst herkömmlichen Darstellung dieses Vorganges wesentlich ab. Doch wird dies aus künstlerischen Gründen zu erklären sein, indem der Wagen, mit dem Triptolemos sonst zu fahren pflegt, die einfach strenge Komposition, die sich auf drei ruhig aufrecht stehende Figuren beschränkt, gestört haben würde.

Der Knabe empfängt etwas von der links stehenden Göttin, welche das Scepter mit der Linken aufstützt. Wahrscheinlich war es ein Büschel Ähren. Die andere Göttin, an deren linke Schulter eine lange Fackel gelehnt ist, legt die Rechte auf den Kopf des Knaben; vor dem Stirnhaar des letzteren befindet sich ein Bohrloch, das einen metallnen Gegenstand festhielt; man vermutet darin einen Kranz, den die Göttin dem Knaben aufsetzte.

Dass die beiden Frauen Demeter und Kore sind, steht ausser Zweifel; allein welche die Mutter, welche die Tochter sei, ist nicht sicher. Im Altertum gaben vermutlich, der damals herrschenden Sitte gemäss, gemalte Inschriften über den Figuren bestimmten Aufschluss über deren Bedeutung. Da eine feste Typik, welche Demeter und Kore unterschieden hätte, wenigstens auf den Denkmälern des 5. Jahrhunderts noch keineswegs nachzuweisen ist, so können wir die beiden Figuren auch nicht ohne Weiteres benennen. Der Umstand, dass die eine das Scepter, die andere die Fackel trägt, dass die eine, wie es scheint, die Ähren übergiebt, die andere einen Kranz aufsetzt, reicht ebenfalls nicht zur Unterscheidung hin. Jene Attribute sind den beiden Göttinnen gemeinsam, ebenso wie sie beide in gleicher Weise an Triptolemos Aussendung beteiligt sind. Allerdings scheint die Figur links durch das Scepter und die ihr zugewandte Haltung des Triptolemos als die an Würde und Rang hervorragendere gekennzeichnet, wonach man in ihr Demeter gesehen hat. Jene Züge passen aber auch zu Persephone, der Heiligen, der Herrin (ἀγνή, ἀγανή, δέσποινα, ἄνασσα). Dagegen hat der Künstler die beiden Gestalten offenbar durch die Tracht des Gewandes sowohl wie der Haare und durch die Art der Körperhaltung — aber nicht durch die Körperformen — unterschieden. Die Göttin zur Rechten trägt den weichen dünnen ionischen Linnenchiton mit Oberärmeln und darüber den Mantel. Es war dies zur Zeit der Entstehung des Reliefs in Athen die ältere Modetracht der Frauen, die eben damals begann, durch den dorischen ärmellosen wollenen Peplos mehr und mehr verdrängt zu werden. Diesen letzteren trägt denn auch die andere Göttin, und zwar gegürtet und mit einem langen Überschlag versehen, dessen Enden vom Rücken über die Schultern gelegt sind. Diese Tracht ward in Athen damals zunächst besonders von jungen Mädchen angenommen. Unter den Göttinnen ist es die Parthenos, die Jungfrau Athena, die sie zuerst annimmt. Die jungen Mädchen, die Korai, welche die Halle am Erechtheion stützen, sind in derselben dargestellt. Dies deutet darauf hin, dass die Kore unseres eleusinischen Reliefs in der Gestalt links zu erkennen ist. Freilich ward auch Demeter in eben dieser Tracht sicher schon in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts dargestellt; allein hier, wo eine Unterscheidung offenbar beabsichtigt ist, wird jene Tracht doch wohl Kore bezeichnen sollen.

Die Haare dieser Göttin zur Linken fallen lose ohne jeden Schmuck auf den Nacken herab; die Haare der anderen sind in die Höhe genommen. Wenn dies,

wie es offenbar hier der Fall ist, einen Unterschied von Tochter und Mutter andeuten soll, so kann kaum ein Zweifel sein, dass das lose herabhängende Haar dem Mädchen zukommt, das aufgesteckte der Frau. Denn es ist uns ausdrücklich überliefert, allerdings erst aus jüngerer Zeit, dass das unverheiratete Mädchen das Haar hängen liess, die Frau es aufsteckte.¹⁾ Die Denkmäler zeigen uns, dass dies durchaus nicht immer der Fall war; allein wo, wie hier, ein Altersunterschied durch die Haartracht angedeutet werden soll, ist derselbe wohl nur in jenem Sinne aufzufassen.

Zu der Annahme, dass die Göttin links Kore, die rechts Demeter sei, passt auch die Verschiedenheit ihrer Haltung sehr gut. Die herbe, düstere Strenge scheint für die hehre Jungfrau, die Herrin der Unterwelt, ebenso bezeichnend, wie das weichere mildere Wesen für die mütterliche Demeter.

Triptolemos der Knabe steht zwischen beiden, ganz dem hingegeben was die hohen Göttinnen mit ihm

¹⁾ Callimachus, hymn. in Cer. v. 5 nebst dem Scholion dazu. Epigramm des Antipater Anthol. Pal. 6, 276.

vornehmen. Er trägt einen langen Mantel, der ihm auf der rechten Schulter liegt, und dessen Ende er mit der Linken festhält. Das Haar des Oberkopfes ist nach vorn gekämmt und über der Stirne in einen Knoten geschlungen. Es ist dies eine Haartracht der Knaben, die besonders in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Mode war.

Der Stil des Reliefs ist durchaus der attische der phidiasischen Periode. Durch genauere Vergleiche mit datierbaren Skulpturen lässt sich das Werk in die Zeit zwischen 450 und 440 datieren; es wird ein wenig älter sein als der Fries des Parthenon. Geist und Ausführung entsprechen vollständig dem, was wir von phidiasischer Kunst wissen, der wir dies herrliche Werk unbedenklich zurechnen dürfen.

Die religiöse Kunst des Phidias zeichnete eben diese Konzentration auf eine grosse Wirkung, die erreicht wird durch Fernhalten jedes nebensächlichen störenden Elements, und die Art jener Wirkung aus, die stille Ruhe, der feierliche fromme Ernst der nur leise bewegten Figuren.

A. F.

Statue eines Mädchens von der Korenhalle des Erechtheions zu Athen.

Pentelischer Marmor. London, British Museum.

Unter dem falschen, bereits im Altertume für ähnliche Figuren gebrauchten Namen der Karyatide¹⁾ ist die inschriftlich²⁾ nur allgemein und unbestimmt als κόρη bezeichnete, etwa 2,30 m hohe, leider mehrfach nicht unerheblich verletzte Statue weltbekannt geworden. Zu Beginn dieses Jahrhunderts von Lord Elgin aus Athen ^{= 1807} entführt, hat sie dort einst auf der Akropolis mit fünf Genossinnen das Gebälk der Südwesthalle des Heiligtumes der Athena Polias, das nach einem Räume desselben gewöhnlich Erechtheion genannt wird³⁾, als vollständig frei gebildete Rundfigur auf einer hohen Brüstung stehend, getragen und ist jetzt durch eine Terrakottanachbildung ersetzt worden. Jener gewöhnlich als Korenhalle bezeichnete Teil des Tempels war, wie aus den über die Bauzeit des Erechtheions teilweise Aufschluss gewährenden Inschriften geschlossen worden ist, bereits mindestens 413 v. Chr. im wesentlichen vollendet. Die architektonische Verwendung der Gestalt ist durch den auf dem Kopfe ruhenden rundlichen Wulst, sowie das einfache Kapitell mit der überaus fein und frisch gearbeiteten Verzierung der Perlenschnur und des Eierstabes, endlich durch die profilierte Deckplatte angedeutet. An der Halle selbst schliessen sich das dreifach gegliederte Epistylon ohne Fries und das Kranzgesimse mit Zahnschnitt an.

Eine attische Jungfrau von kräftigen, vollen, schönen Formen steht in blühendem Lebensalter vor uns und ist hier im Dienste der Gottheit verwendet, wie attische Mädchen am Cellafrise des Parthenon im panathenäischen Festzuge mancherlei für das der Athena dargebrachte Festopfer nötige Geräte herbeitragen. Sie ist bis über die Füße bekleidet mit dem nur den Hals freilassenden ärmellosen, mit Überschlag versehenen Chiton, über dessen Gürtel ein in geschwungener Linie verlaufender Gewandteil herabfällt, und geschmückt mit der reichen Fülle des feingewellten Haares, das in mehreren nur teilweise sichtbaren Zöpfen kunstvoll geordnet nach vorwärts über die Schultern in je zwei langen Strähnen sich legt und rückwärts in einen starken und langen Schopf endigend frei und tief herabhängt. Der architektonischen Verwendung entsprechend steht die Gestalt in grader Haltung aufrecht da, ist indes durch das zur Seite gesetzte, deutlich hervortretende linke Bein

ohne grosse Störung der Ruhe und Regelmässigkeit des Ganzen mässig bewegt. Die nur teilweise erhaltenen Arme schliessen sich fest an den Oberkörper an, die linke Hand hatte den im Rücken sichtbaren, vorne an den Schultern befestigten Mantel leicht gefasst. Die Gewandung, die in steifen, tiefen Falten verläuft und an dem über den Gürtel hervorgezogenen Teile in wechselvollem Spiele geordnet ist, umhüllt zwar den Körper fast ganz, lässt aber grossenteils die Formen desselben klar durchscheinen. Das volle breite Gesicht zeigt die echt attischen, klugen und lebendigen Züge, bewahrt aber zugleich den dem architektonischen Principe entsprechenden feierlichen Ernst des Ausdrucks. Die Gestalt ist auch losgelöst von dem Gebäude, für das sie bestimmt war, als eine ausgezeichnete Schöpfung der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts von der Hand eines unbekannten, dem Stile und der Zeit nach dem Phidias nicht fernestehenden Meisters ein unschätzbares Werk. Zur vollen Geltung aber kommt sie im Zusammenhange mit der Architektur unter dem heiteren blauen Himmel von Athen dort, wo die kleine Korenhalle auch neben dem mächtigen Bau des Parthenon in ihren edlen und einfachen, feinen und anmutigen Formen hervorragt. Denn in ihr ist die Verbindung von Plastik und Architektur, die Vertretung der Säule durch die menschliche Gestalt ohne Störung des architektonischen Gesetzes und ohne Zurückdrängung der Vorstellung von einem menschlichen Wesen überaus glücklich hergestellt worden. Die Mädchen erfüllen die ihnen gewordene Aufgabe, ohne in derselben aufgegangen zu sein, sie tragen ebenso sicher als leicht, stehen in geschlossenen Umrissen und vollen Formen den Säulen gleich in feierlicher, ernster Haltung ruhig und fest da, atmen aber in ungeschwächter Fülle jugendliches, frisches Leben, das am Kapitele in den lebensvollen Verzierungen des jonischen Baustiles gewissermassen sich fortsetzt und durch die nur wenig überragende, leicht aufruhende Deckplatte nicht gestört wird. Darum sind sie auch bald nachdem sie in weiteren Kreisen durch würdige Veröffentlichung bekannt geworden waren, als Vertreterinnen der reinen griechischen Antike allseitig bewundert und gepriesen worden, darum schon im Altertume ebenso wie in neuerer Zeit bei Bauten angebracht, nachgeahmt, umgebildet, niemals freilich erreicht worden. Gerade durch Vergleichung mit diesen Erzeugnissen späterer Kunst und späteren Kunsthandwerkes werden die Urbilder bei ihrer höchsten Vollendung in noch glänzenderem Lichte erscheinen.

H. L. U.

¹⁾ Vgl. Vitruv I, 1, 5; die dort gegebene Erklärung des Namens entbehrt durchaus der Wahrscheinlichkeit.

²⁾ Corpus inscriptionum Atticarum I, 322.

³⁾ Pausanias I, 26, 5 ff.

Melpomene.

Marmorstatue des Vatikanischen Museums zu Rom.

Diese etwa lebensgrosse, gut erhaltene und richtig ergänzte¹⁾ Statue wurde gemeinsam mit sechs anderen Musen und einem leierspielenden Apollo 1774 unter den Trümmern einer südöstlich von Tivoli an der via Cassia gelegenen antiken Villa entdeckt und hat, von Papst Pius VI. für das Vatikanische Museum angekauft, in dem nach den Musenstatuen benannten Prachtsaale Aufstellung gefunden. Dass die Musen auch in unserem Cyklus in freier Natur und wahrscheinlich auf dem abgeschiedenen, wald- und schluchtenreichen Helikongebirge, wo sie einst in der Neunzahl, den Nymphen gleich, die Reigen aufführten,²⁾ gedacht sind, daran erinnert die Andeutung der Gegend durch die Felsen; indes nicht mehr zum Tanze sind die Schwestern vereinigt, sondern jede ist für sich mit der ihr zugewiesenen Bestimmung beschäftigt. So hat Melpomene, einst die Muse des Gesanges, vielleicht schon zur Zeit der Blüte des attischen Dramas die Tragödie vertreten und diese Rolle trotz einiger Schwankungen auch in späterer Zeit bis auf den heutigen Tag behauptet.³⁾ Die Darstellung derselben, wie sie in der hier abgebildeten Statue vor Augen tritt, ist eine der bedeutendsten und eines von jenen Kunstwerken der Antike, die durch ihre Erhabenheit unmittelbar wirken, indes auch noch manche Schönheiten bergen, die dem Auge erst allmählich sich offenbaren.

Eine mächtige Gestalt in ihren starken Formen mit der Andeutung fast männlicher Kraft steht in Vorderansicht und nur etwas nach links seitwärts gerichtet in bequemer Haltung aufrecht da; sie hat das linke Bein auf ein hohes Felsstück aufgesetzt, welche Stellung durch die ruhige Situation erklärt wird und zugleich den grossartigen Eindruck der Gesamterscheinung erhöht; durch den Gegensatz der Haltung der Arme und Füsse ist sie in mässige Bewegung gesetzt. In der Tracht einer tragischen Schauspielerin ist sie völlig bekleidet mit dem aus schwerem Stoffe gearbeiteten, mit langen Ärmeln und Überschlag versehenen schleppenden Chiton, der durch die hohe Gürtung mit breitem Bande die Vorstellung der Grösse der Figur steigert und in einfachen, schweren, durch die Verschiedenheit der Körperbewegung teils

gradlinigen, teils geschwungenen Linien sich bricht. Den Mantel hat sie in fast absichtlich unregelmässiger und nachlässiger Form um den rechten gesenkten Arm wulstartig gewunden, über den Rücken gezogen und in einem kleinen Reste auf die linke Schulter gelegt. Dicke Schuhe bekleiden anstatt des üblichen Kothurns die Füsse. Durch die mit der rechten Hand gehaltene, in typischer Form gleichfalls der tragischen Bühne entnommene Maske des durch das onkosartig über den Kopf gezogene Löwenfell kenntlichen Herakles, des Vertreters der Heroen der Tragödie, dessen Sagen besonders häufig gerade in späterer Zeit im Drama behandelt wurden, durch das mit der linken Hand gefasste Schwert, durch welches die Verwicklung der Handlung blutige Lösung fand, endlich durch den Schmuck des Haares, das Laub und die Frucht des Weingottes Dionysos, zu dessen Ehren die attischen Festspiele gegründet und gefeiert wurden, wird ebenso wie durch die Kleidung die Muse der Tragödie in ihrer äusseren Erscheinung¹⁾ völlig klar gekennzeichnet. Doch der Eindruck männlicher Kraft und feierlicher Erhabenheit, strenger und vornehmer Schönheit wird vollendet durch die Bildung des Kopfes, dessen Aussehen durch die schwere, in den Nacken frei herabfallende und die Stirne teilweise bedeckende Lockenfülle noch ehrwürdiger erscheint. Der leise geöffnete Mund mit dem eigentümlich herben Zuge um die Lippen, der abwärts gerichtete feste Blick der schmalen, flachen, hochumränderten Augen verleihen dem Gesichte den Ausdruck ernsten Sinns, einer in sich gesammelten und geschlossenen Stimmung, nicht lauter Klage und masslosen Jammers. Zugleich entbehrt das längliche, nach unten sich zuspitzende Antlitz in seinen feinen und zarten Formen nicht völlig des Reizes jugendlicher Weiblichkeit, ohne den ernsten Charakter des Ganzen zu stören. So versetzt der Künstler in Verbindung mit der majestätischen Gesamterscheinung auch durch den Ausdruck des Gesichtes den Betrachter in die Stimmung, die ihn bei der Lektüre der Tragödien noch heute erfasst und des Besuchers des antiken Theaters in erhöhtem Masse sich bemächtigt haben muss. Denn er hat den kraftvollen, ernsten, ergreifenden Gehalt der antiken Tragödie in ihrer äusseren Darstellung und ihrem inneren Wesen durch das eine edle Bildwerk ohne allzu starken Aufwand äusserer Mittel mit voller Klarheit und Individualität zum Ausdruck gebracht und dadurch das höchste künst-

¹⁾ Abgesehen von unbedeutenderen Ergänzungen sind neu die rechte Hand mit dem obersten Teil der Maske, der linke Fuss, der linke Vorderarm mit dem Schwerte; dieses ist durch eine in Stockholm befindliche Wiederholung der Statue gesichert.

²⁾ Hesiod *Θεογονία* I ff.

³⁾ Auf einem Wandgemälde aus Pompeji, jetzt im Louvre zu Paris, liest man die Inschrift *Μελπομένη· Τραγωδία* (ergänze *ἔχει*) u. a. m. Bei Horaz, Oden I, 24 aber ist Melpomene die Muse der klagenden Gesänge überhaupt.

¹⁾ Vgl. aus der Litteratur Ovid *amor.* 3, I, II f.
venit et ingenti violenta Tragoedia passu
fronte comae torva, palla iacebat humi.

lerische Ziel der schwierigen Aufgabe einer Verkörperung der Tragödie erreicht.

Der Schöpfer des Originals jenes Cyklus der neun Musen, von denen sieben in guten römischen Kopien erhalten sind, ist erst kürzlich mit Wahrscheinlichkeit ermittelt worden. Genaue Vergleichung des Kunstcharakters der Statuen, insbesondere des Stils und Ausdrucks der in wechsellvollen, charakteristischen Formen gebildeten Köpfe hat auf Praxiteles geführt. Dieser hat für die am Fusse des Helikon gelegene böotische Stadt Thespiä, wo die Göttinnen gleichfalls besondere Verehrung genossen, eine Erzgruppe der Musen gearbeitet, die, nach dem Standorte Thespiades genannt, von Konsul

Mummius nach Rom gebracht und bald darauf von Konsul L. Licinius Lukullus nach seinen siegreichen Kämpfen in Spanien an dem von ihm aus der Kriegsbeute erbauten Tempel der Felicitas beim Velabrum geweiht worden sind.¹⁾ Von diesen vermutlich hat der Besitzer jener römischen Villa bei Tivoli Marmorkopien sich fertigen lassen, die wir als wertvolle Nachbildungen praxitelischer Kunst zum grössten Teile noch heute würdigen können.

H. L. U.

¹⁾ Cicero in Verrem 4, 2, 4. Plinius der Ältere, Historia naturalis 34, 69 (vgl. auch 36, 39), Strabo, Γεωγραφικά 8, p. 381. Cassius Dio, Ῥωμαϊκή ἱστορία fragm. 75 Melber.

Orestes und Elektra.

Marmorgruppe des Künstlers Menelaos zu Rom.

Diese Gruppe befand sich seit Anfang des 17. Jahrhunderts in der Villa Ludovisi zu Rom und wurde erst in neuester Zeit, bei dem Abbruche jener Villa, in einen neuen Palast, das Museo Boncompagni, überführt. Über ihre Herkunft ist nichts Sicheres bekannt; sie ward vermutlich auf dem Boden der Villa selbst gefunden.

Eine stattliche Frauengestalt und ein Jüngling, der um einen Kopf kleiner ist, halten sich umfassen. Die Frau legt ihm die Rechte auf die Schulter, der Jüngling hat seinen linken Arm um ihren Rücken gelegt. Ihre vorgestreckten Arme sind zwar beide ergänzt, allein sie können nicht viel anders gewesen sein. Die Frau steht ruhig und fest auf dem rechten Beine, während sie das linke entlastet zur Seite gesetzt hat; ihr Oberkörper wendet sich dem Jüngling zu, auf den sie mit inniger Teilnahme herabsieht. Der Jüngling hält im Schreiten inne; er ruht auf dem linken Fusse, indem er den rechten in Schrittstellung nachzieht; er blickt zu der Frau empor. Die Absicht des Künstlers war offenbar, zu zeigen, dass der Jüngling herankommt, während die Frau schon länger an dem Platze ist. Das innige Umfassen und Anblicken deutet an, dass es sich um eine Wiedervereinigung lange Getrennter handelt. Nur um möglichst viel Vorderansicht von den Figuren zu zeigen, erscheinen sie sich weniger unmittelbar zugewendet als es beim Zusammentreffen zweier Personen natürlich wäre. Ein Auseinandergehen, ein Abschied der Beiden ist indes ganz offenbar nicht dargestellt, und die Deutungen der Gruppe, welche von dieser Annahme ausgehen, sind falsch.

Zu einer bestimmten Erklärung verhelfen zwei charakteristische Umstände: erstlich der Altersunterschied der beiden dargestellten Personen; die Frau muss älter sein als der Jüngling. Zweitens das kurzgeschorene Haar der Frau: sie muss in Trauer sein — zum Zeichen der Trauer schnitten die Frauen ihr Haar ab — und dieser Umstand muss für die Person ein sehr wesentlicher sein, da ihn der Künstler offenbar als Hauptkennzeichen benutzt hat.

Die treffendste und deshalb gewiss einzig richtige Deutung, die sich auf dieser Grundlage ergibt, ist schon von Winckelmann gefunden worden: es ist das Wiedersehen von Orestes und Elektra am Grabe des Vaters. Elektra ist die ältere. Sie hat, selbst schon erwachsen, das Kind Orestes einst beim Tode des Agamemnon aus Klytimestras Händen gerettet. Kaum mannbar geworden, noch als unausgewachsener Jüngling kommt Orestes zur Rachethat nach der Heimat zurück. Es ist sehr wahrscheinlich, dass man

auf der Bühne die Beiden in ähnlicher Weise in der Grösse verschieden sein liess wie die Gruppe dies zeigt; ja diesen starken, die Natur übertreibenden Grössenunterschied hat der Künstler vermutlich eben von der Bühne, zu deren konventionellem Stile er sehr wohl passt, übernommen. — Elektra ist in Trauer: sie trat auf der Bühne mit der Maske der *κούριμος παρθένος* auf, d. h. sie hatte eine Maske mit kurzgeschorenem Haare; sie hat seit dem Tode des Vaters die Trauer um ihn nicht aufgegeben, und dieser Zug ist der wichtigste in ihrem Wesen und ward von allen Dichtern festgehalten.

»Auf die erste erschütternde Bewegung bei einer Wiedererkennung folgt naturgemäss die ruhigere Freude, worin man des Glückes geniesst, indem man sich fragt: bist du es wirklich? Diesen schönen Moment, worin die Geschwister aus dem Inneren heraus die Bestätigung eines Glücks zu schöpfen verlangen, welchem äussere Umstände die höchste Wahrscheinlichkeit gegeben haben, obgleich sie in völlig verschiedener und kaum noch erinnerlicher Gestalt einander verliessen, drückt die Gruppe recht bestimmt aus . . . der Jüngere scheint gespannter zur Schwester aufzublicken, sie mit mehr Ruhe ihr Auge auf ihn zu heften, damit auch durch diese Art der Überlegenheit der Unterschied des Alters . . . sichtbar werde . . . Durch das kurz abgeschnittene Haar wird sie zur unglücklichen und im Druck der harten Mutter selbständigen und entschiedenen Elektra.« Dies die schönen Worte, mit denen Welcker die Winckelmannsche Deutung, die er mit Recht »die einzig richtige« nannte, begründet hat. — Hinzufügen lässt sich noch, dass, wie Emil Braun bemerkte, die Marmorstütze hinter Orestes gewiss nicht ohne Absicht die sonst nicht gewöhnliche Form einer Stele hat: sie soll das Grab Agamemnons andeuten, an dem die Tragiker die Begegnung stattfinden lassen.

Otto Jahn hat geglaubt, noch eine bessere Deutung zu finden, indem er Merope mit ihrem Sohne zu erkennen vorschlug. Obwohl die Deutung vielen Beifall gefunden hat, ist sie doch durchaus zu verwerfen. Merope erkennt ihren Sohn wieder, nachdem sie eben das Beil gegen ihn geschwungen hat, um ihn als vermeintlichen Mörder ihres Sohnes zu töten. Diese Situation von gewaltigster Aufregung und starker äusserer Bewegung ist unvereinbar mit der fest und ruhig stehenden Frauengestalt der Gruppe. Dann aber passt auch das kurzgeschorene Haar nicht zur Merope. Denn, wenn auch innerlich trauernd um Mann und Kinder, war diese doch Fürstin und dem regierenden

König vermählt; sie konnte auf der Bühne gewiss nicht als κόρυμπος auftreten¹⁾, sondern musste äusserlich als Königin erscheinen. Endlich aber hat die Geschichte der Merope nicht entfernt diejenige Berühmtheit genossen wie die der Elektra: der antike Beschauer kann bei unserer Gruppe nur zuerst an Elektra gedacht haben. Übrigens beschäftigen sich auch die anderen Gruppen, welche derselben Kunstschule angehören wie die vorliegende, gerade mit Orest Elektra und Pylades. Dagegen sind Kunstdenkmäler, die sich sicher auf Merope bezögen, überhaupt nicht nachzuweisen.

Die sonstigen Deutungen der Gruppe, Andromache Astyanax, Penelope Telemach, Aithra Demophon, Aithra Theseus, Deianeira Hyllos, Iphigenie Orest u. a. verdienen kaum der Erwähnung.

¹⁾ Auch wenn sie bei Quintilian II, 3, 73 tristis hiesse, würde dies gar nichts dafür beweisen; indessen an jener von Jahn angeführten Stelle ist Merope Conjekture und zwar eine ganz unnütze; überliefert ist »Aerope in tragoedia tristis«. Es genügt, an das Epigramm des Nikomedes auf ein Gemälde des Ophelion (Anth. Pal. 6, 316) zu erinnern, um zu erkennen, dass eben die »tristis Aerope« ein bekannter Typus war.

Der Künstler der Gruppe hat seinen Namen an der Stütze neben Orestes Bein angebracht. Dort steht: Μενέλαος Στεφάνου μαθητῆς ἐποίει. Stephanos, der Lehrer des Künstlers Menelaos, ist uns bekannt als Schüler des Pasiteles, der zu Pompejus Zeit lebte. Menelaos gehört sonach in den Beginn der Kaiserzeit. Er arbeitete ohne Zweifel in Rom. Die Schule, der er angehörte, pflegte ältere Werke zu kopieren oder Gruppen zusammenzustellen aus älteren Einzelfiguren. Wahrscheinlich ist auch unsere Gruppe auf diese Art zustandegekommen. Es ist (in Rom im Museo Torlonia) eine Wiederholung der Frauenfigur, aber mit einem ganz anderen Kopfe erhalten, die auch nicht in der Gruppenverbindung stand wie die unsrige. Es ist möglich, dass Menelaos für die Frauenfigur ein Vorbild aus dem vierten Jahrhundert benutzte und die Gruppierung, den Kopftypus und die Figur des Orestes hinzuerfand. Dazu würde stimmen, dass der Mantel des Orest eine nicht griechische, wohl aber in der ersten Kaiserzeit sehr beliebte Gestalt zeigt. Die Annahme, dass das Ganze Kopie nach einer griechischen Grabgruppe des vierten Jahrhunderts sei, scheint nicht haltbar. A. F.

Statue der Demeter von Knidos.

Marmor. London, Britisches Museum.

Eine der schönsten Götterstatuen, die uns erhalten, ein echtes griechisches Originalwerk nicht nur aus der Zeit, sondern auch aus dem Kunstkreise der grossen Meister des vierten Jahrhunderts v. Chr., des Skopas und Praxiteles, ist die sitzende Demeterstatue von Knidos, die 1858 gefunden und ins Britische Museum gebracht worden ist.

Die Statue befand sich nicht in einem Tempel, sondern in einem offenen Temenos zu Knidos, d. h. einem umzäunten heiligen Raume. Das Temenos bildete eine Terrasse am Abhang einer schroff ansteigenden Felswand. An den übrigen drei Seiten war die Plattform von einer Mauer umgeben. Eine Nische in der felsigen Rückwand scheint die Stelle gewesen zu sein, an der sich die Statue ursprünglich befand. Die gefundenen Inschriften zeigen, dass das Temenos den unterirdischen Gottheiten und insbesondere der Demeter und Persephone geweiht war. Leider ist eine zur Statue gehörige Inschrift nicht gefunden.

Indes kann kein Zweifel sein, dass diese Göttin von weichem, mildem, mütterlichem Charakter nicht Persephone, sondern die Mutter Demeter selbst darstellt.

Die mütterlichen Gottheiten wurden in der griechischen Kunst seit alter Zeit mit Vorliebe, ihrem ruhigen Wesen entsprechend, sitzend dargestellt. Auch die volle Bekleidung und die Verhüllung des Hinterhauptes, die wir an unserer Statue bemerken, sind Züge, die schon von Alters her der mütterlichen Göttin eigneten. Demeter trägt hier einen feinen ionischen Linnenchiton, der nur unten über den Füßen und am rechten Oberarm sichtbar wird; darüber hat sie den Mantel geschlungen, der von feinem Wollstoff zu denken ist. Der Mantel bedeckt den Hinterkopf und verhüllt in eng anschliessenden Falten fast den ganzen Körper. Der Sitte nach ist er unter dem rechten Arme durchgezogen, so dass dieser zur Bewegung frei bleibt. Das Ende des Mantels ist über die linke Schulter geworfen.

Leider fehlen die beiden Unterarme; ohne Zweifel haben die Hände etwas gehalten; doch fehlt jede Spur, um etwas Sicheres darüber zu sagen. Auch die Kniee und das ganze rechte Unterbein sind sehr beschädigt. Dagegen ist der Kopf bis auf die Nasenspitze vortrefflich erhalten. Er ist, wie die Abbildung deutlich erkennen lässt, mit dem Halse in den Torso eingelassen. Er besteht aus feinem weissem parischem Marmor, dessen durchscheinendes Korn selbst in der Photographie kenntlich ist. Der Körper ist aus geringerem,

etwas graubläulichem Marmor gearbeitet. Ein ähnliches Verfahren ward gerade in der guten Zeit griechischer Skulptur öfter angewendet. Wenn man nicht die ganze Statue aus dem teuern feinen Marmor machen konnte, so benutzte man ihn wenigstens für den Kopf und setzte diesen in das geringere Material ein. Freilich ging dies nur bei bekleideten Figuren gut an, wo das Gewand die Fuge verbergen half.

Das Gewand bricht in zahllosen Falten, die sich vielfach kreuzen und schneiden. Es ist dieser Gewandstil für die Kunst des vierten Jahrhunderts v. Chr. recht charakteristisch. Der Künstler geht nicht aus auf wirkungsvolle, einfach grosse Formen, sondern sucht dem Reichtum der Natur durch Beobachtung der kleinen, einzelnen, zufälligen Erscheinungen nachzukommen.

Die Haare der Göttin sind, wie es der Mutter ziemt, schlicht und einfach angeordnet. Das weiche volle Haar ist in der Mitte gescheitelt und nach den Seiten gekämmt. Am Halse fallen lose natürliche Locken bis zur Brust herab.

Der Künstler hat sich — und dies ist das Bedeutendste an der Statue — in das Innere, die Seele der von ihm dargestellten Göttin selbst versetzt. Er hat sie nicht als unnahbares, fernes, von menschlichen Empfindungen unbewegtes Wesen geschildert. Er hat ihr Seele gegeben. Und dies ist wieder ein charakteristischer Zug für die Götterbildung im vierten Jahrhundert. Obwohl thronend, ist doch die Haltung der Göttin keine unbewegt feierliche. Der linke Fuss ist lebhaft zurückgezogen, und vor allem ist der Blick etwas nach der Seite und aufwärts gerichtet: diese Göttin blickt nicht majestätisch auf die nahenden Anächtigen, sie ist mit sich selbst, mit ihrer eigenen Stimmung beschäftigt. Insbesondere durch die Bildung des Auges, und dann auch die des Mundes, hat es der Künstler verstanden, ihrem Kopfe den Ausdruck einer gewissen wehmütigen Sehnsucht zu verleihen: es ist Demeter die Mutter, der die Tochter Persephone geraubt ward.

Um die Mitte des vierten Jahrhunderts wurden namentlich durch das Maussoleum zu Halikarnass und den neuen Tempelbau zu Ephesos die ersten Künstler aus Athen nach der kleinasiatischen Küste gerufen. Auch in Knidos haben diese damals gearbeitet. Der Kunstcharakter der Demeter stimmt so sehr mit dem überein, was wir von Skopas Kunst wissen, dass wir sie, wenn nicht diesem Meister selbst, doch einem ihm nahe stehenden Genossen zuschreiben dürfen. A. F.

Kopf der Statue Alexanders des Grossen.¹⁾

Marmor. München, Glyptothek.

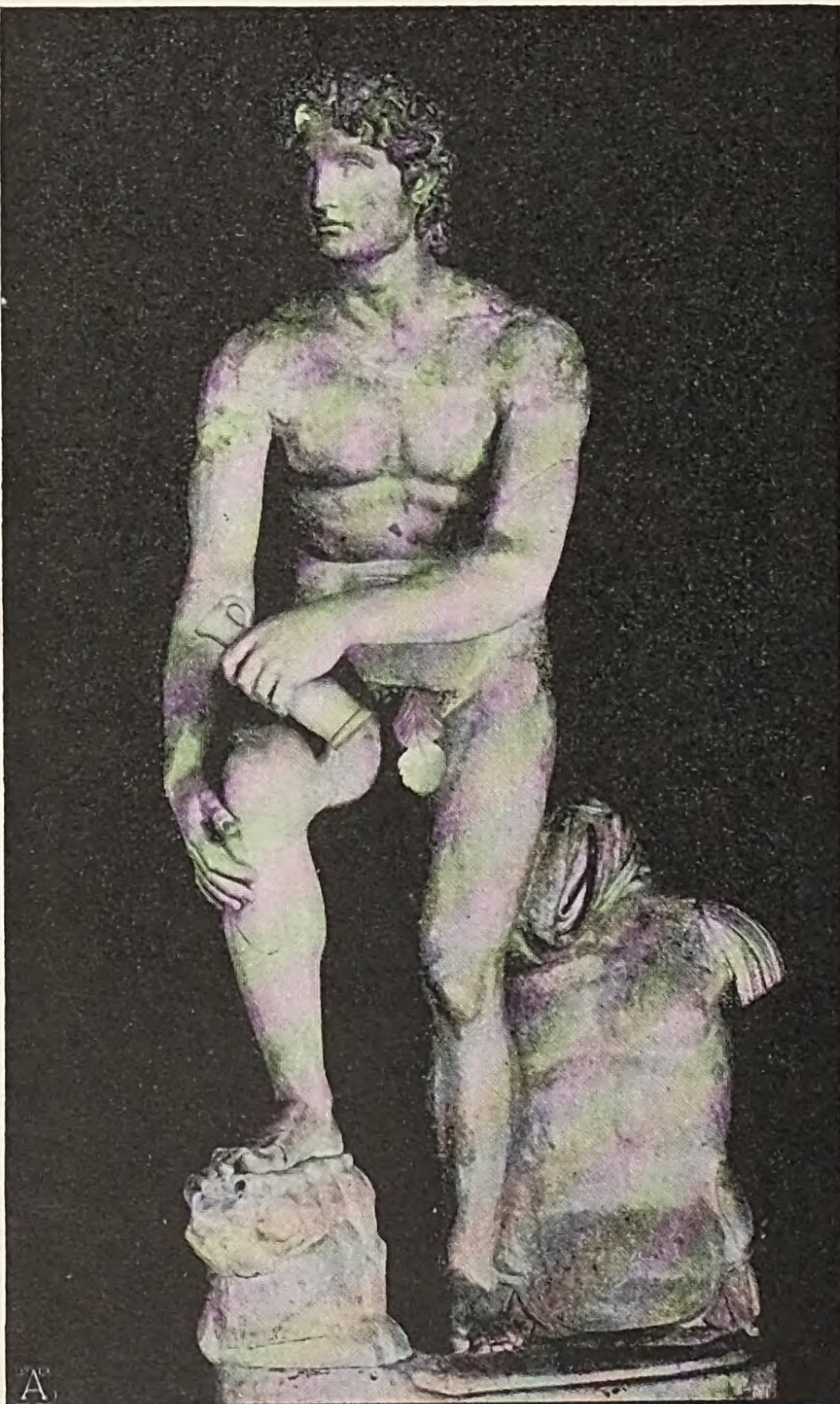
Diese etwa lebensgrosse Statue, deren Fundort nicht ermittelt ist und die schon Winckelmann als im Palazzo Rondanini zu Rom befindlich erwähnt hat, ist eine gute Kopie aus römischer Zeit. Trotz der Erneuerung des rechten Beines mit der Erhöhung und des grösseren Teils der Arme ist die Erhaltung glücklich zu nennen, da der völlig unversehrte Kopf niemals von der Statue getrennt war. Der rückwärts als Stütze dienende Panzer weist auf die militärische Stellung der Persönlichkeit hin, falls er nicht erst von dem Kopisten beigelegt ist. Die Deutung der in heroischer Nacktheit gebildeten Statue auf Alexander den Grossen ist seit langer Zeit in Geltung; sie wird durch litterarische Nachrichten über das Aussehen des Königs begründet und insbesondere durch die Ähnlichkeit mit den auf Münzen des Königs Lysimachos von Thrakien geprägten Köpfen Alexanders gestützt, konnte aber durch statuarische Werke bisher nicht bekräftigt werden, da die Ikonographie Alexanders des Grossen trotz der im Altertum bis in die spätere römische Kaiserzeit vorhandenen zahlreichen Bildnisse heutzutage ein nur im geringsten Teile gelöstes wissenschaftliches Problem bildet.

Der jugendliche, etwa 18 Jahre alte Prinz steht dem auf eine Erhöhung aufgesetzten rechten Fusse entsprechend in nach vorwärts geneigter Haltung ohne äussere Thätigkeit da; die Arme waren vermutlich ohne Attribut über das rechte Knie gelegt. Die überaus kräftig entwickelten Körperformen sind schlank und geschmeidig, durch starke Muskelbildung ausgezeichnet. Die ganze Erscheinung ist im Vollgefühl jugendlicher Kraft

auch in der bequemen Stellung fürstlich erhaben, ungezwungen vornehm. Aber erst durch den Typus des Kopfes wird das Porträt einer ausserordentlichen Persönlichkeit in ihrer ganzen Bedeutung erkannt und gewürdigt. Auf dem überaus kräftigen Halse ruht der wunderbar schöne, in Übereinstimmung mit der ganzen Körperhaltung zur

rechten Seite und nach vorne geneigte Kopf, der durch den Zauber ebenso kraftvoller als zarter Jugendlichkeit den Beschauer fesselt und begeistert. Die üppige Lockenfülle, die über der Mitte der Stirne in einzelnen Strähnen gerade emporragt¹⁾ und Schläfe sowie teilweise das Ohr bedeckend, über den Hals in edlem Flusse herabwallt, ist wohlgeeignet, die grossartige Schönheit und Erhabenheit des Gesichtsausdruckes zu steigern. Das breite, mässig volle, bartlose, von einem runden Kinn abgeschlossene Oval ist in ruhigen Flächen ungemein regelmässig gebildet und kraftvoll belebt durch die gebogene Nase. Der kleine, zartgebildete, leise geöffnete Mund zeigt einen fast herben Zug, der durch den sinnenden, träumerisch in die Ferne gerichteten Blick der von geschwungenen Brauen beschatteten, weitgeöffneten, grossen Augen²⁾ mit dem aufgeschwollenen Unterlide beinahe zu einem leisen Anflug von Melancholie gesteigert erscheint. Der Kopf er-

weckt, von vorne gesehen, den Eindruck bedeutender Begabung und eines nachdenklichen Charakters sowie einer gewissen zurückgehaltenen Energie, in der Seitenansicht aber ist die gewaltige, stolze Kraft, das vorwärts drängende, feurige Wesen, die fast übermenschliche



¹⁾ Plutarch, vita des Pompeius cap. 2, Älian ποικίλη ἱστορία 12, 14.

²⁾ Über den Ausdruck der Augen vgl. Plutarch, vita cap. 4 und περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς II, 2.

¹⁾ Die ganze Statue ist hier im Texte abgebildet.

Schönheit und Erhabenheit des Dargestellten¹⁾ trotz der ruhigen Situation der Statue zu voller Geltung und Klarheit gebracht. So findet die Schilderung der Persönlichkeit des jugendlichen Prinzen, wie sie besonders in den Eingangskapiteln der vita des Plutarch gekennzeichnet ist, seiner besonnenen, philosophisch beanlagten und philosophischen Studien zugewandten Natur einerseits und seines selbständigen, schwer zu leitenden Charakters andererseits sowohl in der ganzen Gestalt als auch insbesondere in der Büste Bestätigung und Bekräftigung. Zugleich erinnert die Statue unwillkürlich an das Musterbild jugendlicher Stärke und Schönheit und

¹⁾ 'Αλέξανδρον ἡ θερμότης τοῦ σώματος, ὡς ἔοικεν, . . . θυμοειδῆ παρῆγεν (Plutarch, vita cap. 4), αὐτοῦ ἀρβενωπὸν καὶ λεοντῶδες (Plutarch περὶ τῆς 'Αλεξάνδρου τύχης ἡ ἀρετῆς II, 2), ἀπραγμόνως ὥραϊον γενέσθαι λέγουσιν (Älian, ποικίλη ἱστορία 12, 14.).

Vorbild seines gewaltigen Ehrgeizes, den Heldenjüngling Achill, von dem mütterlicherseits seine Abstammung hergeleitet wurde¹⁾ und dem er von früher Jugend an eine durch die Lektüre des Homer genährte glühende Verehrung und Begeisterung entgegenbrachte.²⁾

Der Schöpfer des Originals des Bildwerkes hat sich durch die Darstellung des jugendlichen Alexander als hervorragender Porträtkünstler gezeigt. Seine Lebenszeit fällt aus stilistischen Gründen wohl sicher mit der des Dargestellten zusammen, sein Name aber kann weder durch litterarische Nachrichten, noch kunsthistorische Erwägungen auch nur mit einiger Sicherheit ermittelt werden.

H. L. U.

¹⁾ Plutarch, vita cap. 2 und περὶ τῆς 'Αλεξάνδρου τύχης ἡ ἀρετῆς II, 2.

²⁾ Cicero oratio pro Archia poëta 24, Plutarch, vita cap. 5, 8, 15.

Sokrates.

Hermenbüste aus Marmor. Rom, Villa Albani.

Diese ein wenig überlebensgrosse Herme wurde 1735 bei dem alten Tuskulum unter den Trümmern eines antiken römischen Landhauses gefunden, das noch heutzutage ohne jede Begründung als die ehemalige Villa des Cicero bezeichnet wird, und kam alsbald in den Besitz des grossen Kunstsammlers und Kunstkenner Kardinal Alessandro Albani. Abgesehen von dem ergänzten Schafte vortrefflich erhalten, gilt sie mit Recht als die bezeichnendste unter den zahlreich erhaltenen Büsten des Sokrates und erregt durch die Originalität des Dargestellten und der Darstellung wie kaum ein anderes Porträt der hervorragenden Persönlichkeiten der Glanzzeit Athens das Interesse der ganzen gebildeten Welt.

Der in leichter Neigung auf dem Schafte ruhende Kopf stellt den grossen Philosophen in reiferen Jahren dar. Der mächtige, über der gefalteten Stirne steil aufsteigende und in langgezogenem, flachen Bogen sich wölbende Schädel ist grösstenteils vom Haare entblösst und nur rückwärts von leise gekräuselten Locken nicht allzu dicht bedeckt. Unmittelbar an das Ohr schliesst sich der grosse Vollbart an, der in einzelnen gewellten Strähnen nach abwärts fällt und überragt wird von dem ungewöhnlich langen, im Bogen wulstartig gedrehten Schnurrbarte. Was sofort das Auge des Betrachters auf sich zieht, ist die hornartig gebogene, in einen dicken Knollen endigende Stumpfnase mit den aufgeblähten Flügeln; damit steht in Einklang die dicke Unterlippe des leise geöffneten Mundes, sowie die brettartig auf der Stirne aufgelagerte Fett- und Hautmasse, die, nur unterbrochen durch den tiefen, dreieckförmigen Einschnitt über der Nase, in der ganzen Ausdehnung des unteren Teiles der Stirne sich ausbreitend und in den aufgequollenen Teilen über den schmalen Augen mit dem hohen Oberlide und dem schlaff herabhängenden Unterlide gewissermassen sich fortsetzend durch den Gegensatz zu den etwas eingefallenen, fast welken Backen mit den vorstehenden Knochen um so bezeichnender und eigentümlicher wirkt. Es bedarf gar nicht der inschriftlichen Beglaubigung einer Büste in Neapel,¹⁾ um die Person des Dargestellten beim ersten Anblicke zu erkennen. Denn das Bild, das von Sokrates' Aussehen in der zeitgenössischen Litteratur²⁾ überliefert ist und insbesondere

aus den Platonischen Dialogen in strahlendem Lichte hervorleuchtet, tritt in der Büste überaus lebendig vor Augen. Es ist bezeichnend für den Wert derselben, dass man nicht lange an den silenartigen Formen des Gesichtes Anstoss nimmt, sondern in Erkennung des geistigen Gehaltes die Hässlichkeit vergisst und wenn sie in Erinnerung bleibt, mit der Vorstellung von dem Wesen des Dargestellten in Einklang bringt. Denn was sie über den Typus jenes Halbgottes gewaltig erhebt, ist der ebenso in Vorder- wie in Seitenansicht zur vollen Geltung kommende Ausdruck des Antlitzes, der ruhige, sichere, nachdenkliche Blick, der klare, besonnene Verstand, die milden, würdigen, väterlichen Züge, das einfache, ehrwürdige, edle Wesen des Mannes, welches unser Auge heutzutage unwiderstehlich gebannt hält und der Persönlichkeit in dem gleichzeitigen Kreise ihrer Freunde und Feinde siegreiche Überlegenheit verschafft hat. Es ist in der That in rauher Schale ein goldener Kern oder wie Alkibiades bei Plato¹⁾ sinnig und fein es ausdrückt, ein göttliches Bild in der äusseren Hülle der Silensherme verborgen.

Das Original der Büste ist nicht zu Lebzeiten des Sokrates gearbeitet worden. Denn wenn auch bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. eine Richtung der Porträtkunst, welche die Wirklichkeit mit allen Zufälligkeiten getreu wiedergibt, sowohl durch litterarische Nachrichten bezeugt als auch wohl in Monumenten nachweisbar ist und in einem jüngeren Zeitgenossen des Philosophen, dem Erzgiesser Demetrios mit dem Beinamen ἀνθρωποποιός, einen hervorragenden Vertreter gefunden hat, so lehrt doch ein Vergleich mit anderen getreu oder wenigstens getreuer der Natur nachgebildeten Büsten, insbesondere mit jener inschriftlich bezeichneten des Neapolitaner Museums, dass in der Herme der Villa Albani zum Zwecke der Schöpfung eines ausgeprägten Charakterkopfes einer auch bei anderen Porträts berühmter Männer nachweisbaren Kunstübung entsprechend die litterarisch und monumental überlieferten Züge zu stark betont und in dem Ausdrücke des Silentypus geradezu übertrieben

σιμός nennt Sokrates sich selbst Θεαίτητος 209, vgl. Xenophon a. a. O. 5, 6.

ἑξόφθαλμος desgleichen Θεαίτητος a. a. O. Φαίδων 117: ὥσπερ εἰώθει ταυρηδὸν ὑποβλέψας, vgl. Xenophon a. a. O. 5, 5.

Xenophon a. a. O. 5, 7: τοῦ γε μὴν στόματος, ἔφη ὁ Κριτόβουλος, ὑφίεμαι. εἰ γὰρ τοῦ ἀποδάσκειν ἔνεκα πεποιήται, πολὺ ἂν σὺ μείζον ἢ ἐγὼ ἀποδάσκεις. διὰ δὲ τὸ παχέα ἔχειν τὰ χεῖλη οὐκ οἶμι καὶ μαλακώτερόν σου ἔχειν τὸ φίλημα; ἔοικα, ἔφη (Sokrates), ἐγὼ κατὰ τὸν σὸν λόγον καὶ τῶν ὄνων αἰσχίον τὸ στόμα ἔχειν.

¹⁾ Symposion 215 A f., vgl. auch 216 f.

¹⁾ Sie ist unten im Texte abgebildet.

²⁾ Plato συμπόσιον 215: φημί (Alkibiades) ὁμοιότατον αὐτὸν εἶναι τοῖς σιληνοῖς . . . ὅτι μὲν οὖν τό γε εἶδος ὁμοῖος εἰ τοῦτοις, ὃ Σώκρατες, οὐδ' αὐτὸς ἂν δῆπου ἀμφισβητήσαις. . . , vgl. auch Xenophon συμπόσιον 4, 19.

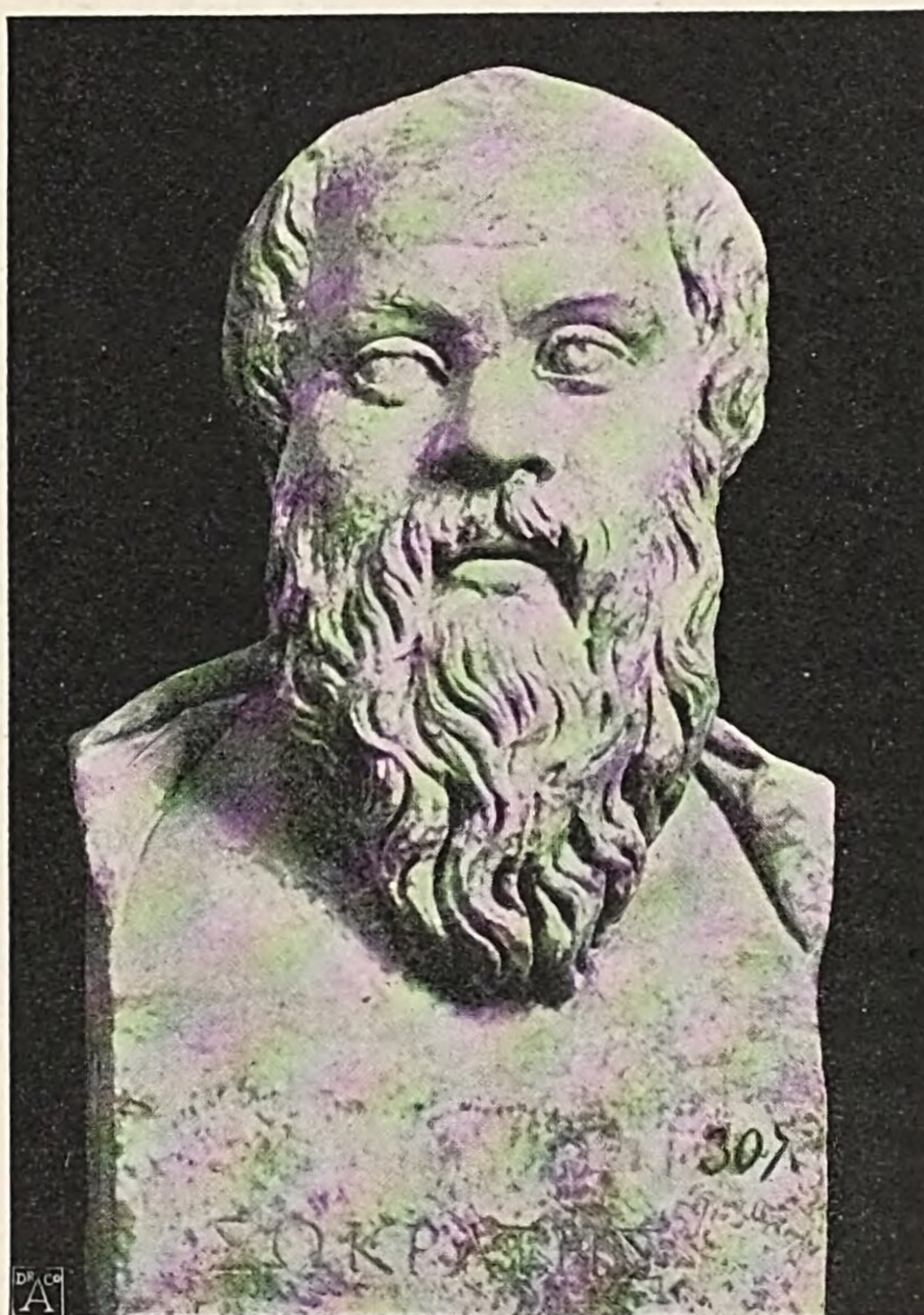
Die Glatze ist durch Aristophanes νεφέλαι Vers 146 f. bezeugt, vgl. Schol. zu Vers 146.

worden sind. Ein dem Kunstcharakter nach möglicher Zusammenhang mit der von den Athenern im Pompeion, einem für die Vorbereitung der Festzüge bestimmten Gebäude, errichteten Erzstatue von der Hand des Lysipp ¹⁾ ist in Ermangelung näherer Nachrichten nicht zu erweisen. Wenn nun auch die ebenso schlichten als durchgeistigten Züge des grossen Philosophen aus unserer Büste nicht in voller Wahrheit entgenschauen, ist doch da-

¹⁾ Laertios Diogenes βίοι φιλοσόφων II, 43.

durch der Wert des Werkes nur wenig geschmälert. Denn Charakter und Geist des Dargestellten sind in klarer und reiner Form zum Ausdruck gebracht. So ist die Aufgabe, die Sokrates selbst der Porträtkunst einem Künstler gegenüber in hochbedeutender Auseinandersetzung gestellt hat, gerade in seinem eigenen Bildnisse gelöst worden: Δεῖ τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἶδει προσεικάζειν. ¹⁾ H. L. U.

¹⁾ Xenophon ἀπομνημονεύματα 3, 10, 8.



Rettung des sterbenden Patroklos durch Menelaos.

Marmorgruppe in der Loggia dei Lanzi zu Florenz.

Die nicht unbedeutend über Lebensgrösse gebildete Gruppe, die nur in den unteren Teilen erhalten war, aber durch eine gleichfalls in Florenz und zwar im Palazzo Pitti befindliche genaue Wiederholung fast ganz sicher ergänzt werden konnte,¹⁾ wurde im 16. Jahrhundert zu Rom jenseits des Tiber vor Porta Portese, der alten porta Portuensis, aus welcher die Strasse nach dem von Kaiser Claudius angelegten Hafen Portus führte, in einer nach dem Besitzer Velli genannten Vigna entdeckt und 1570 von Grossherzog Cosimo I. von Medici gekauft. Anfangs am Fusse des Ponte vecchio unweit des Palazzo Pitti zu Florenz aufgestellt, hat sie später an der Piazza Signoria in der Mitte der Loggia dei Lanzi zwischen teilweise hochberühmten Werken antiker und neuerer Kunst den Ehrenplatz gefunden.

Ein ungemein kräftiger und elastisch gebildeter bärtiger Krieger, dessen mit einem mächtigen, rückwärts tief hinabreichenden Bügel gezielter Helm durch Reliefs des Kentauren- und Lapithenkampfes, sowie zweier Adler mit ausgebreiteten Flügeln geschmückt ist, und der um den Körper ein Schwertgehänge und einen gegürteten, feingefalteten, behufs freier Bewegung an der rechten Seite offenen Chiton trägt, schreitet auf felsigem Terrain mit vorgesetztem linken Beine in stürmischem Schritte weitaus und hat den rechten Arm um den Oberleib eines schlanken, in zarten Formen gebildeten, der Rüstung und Kleidung völlig beraubten Jünglings geschlungen, der unter der linken Brust tödlich getroffen niedergestürzt oder im Niederstürzen noch aufgefangen worden war und nun dem Gedränge der Schlacht und der Gewalt der Feinde entzogen wird; er erscheint auf die Kniee gesunken und hat die Füsse sowie die linke Hand auf dem Boden wie im Todeskampfe fest aufgestemmt, seinen rechten Arm hatte er wahrscheinlich auf den linken des Freundes gelegt, der wieder seinerseits mit diesem den Sterbenden gestützt hat. Der etwas gesenkte Kopf des Retters zeigt in den leidenschaftlich erregten Zügen, der zusammengezogenen Stirne, dem schmerzvollen Auge, dem wie zum Schreien weitgeöffneten Munde starke innere Erregung und bange Sorge um das Schicksal des gefallenen Genossen. Der schön gelockte Kopf des Jünglings hängt hilflos nach rückwärts herab, das zarte Antlitz mit dem gebrochenen Auge und leise geöffneten Munde hat den frischen Hauch blühenden Lebens bewahrt. Beide Krieger er-

regen in hohem Masse die Teilnahme und das Mitleid des Betrachters.

Über die Deutung hat man lange gestritten und vielleicht auch heutzutage noch nicht allgemeine Übereinstimmung erzielt, daran freilich niemals gezweifelt, dass sie im troischen Sagenkreise zu suchen sei. Lange galt auf Grund einer Stelle der kleinen Ilias¹⁾ der Sterbende für Achill, der Retter für Aias; jedoch seitdem man an einem im Vatikanischen Museum zu Rom aufbewahrten Bruchstücke einer Wiederholung des jugendlichen Genossen zwei Wunden, die eine wie auf unserer Gruppe, die andere am Rücken zwischen den Schultern beachtet hat, ist die richtige Folgerung gezogen worden, dass dieses Fragment das Original getreuer nachbildet, und auf Grund von Ilias 16, 806 ff. und 16, 821 ff. die Rettung des von Euphorbos und Hektor gerade an jenen Stellen verwundeten Patroklos durch Menelaos erkannt worden. Indes die ganze Situation der Handlung und das bedeutende künstlerische Verdienst des Bildwerkes wird erst durch vollständige und genaue Lektüre des 16. und insbesondere 17. Gesanges der Ilias erschlossen. Der Künstler hat aus den vom Beginne des Kampfes bis zur Bergung des Leichnams mannigfaltig und wechselvoll sich gestaltenden Szenen dem Gesetze der Rundplastik gemäss nur einen Moment zur Darstellung wählen können und als glückliche Zusammenfassung des wesentlichen Inhaltes des 17. Gesanges die Rettung des Patroklos durch Menelaos gewissermassen frei geschaffen.²⁾

Das Originalwerk, dessen Berühmtheit und Beliebtheit durch eine Reihe teilweise ausgezeichnete Nachbildungen meistens aus römischer Zeit³⁾ bezeugt ist, wird wegen der naturalistischen Charakteristik sowie des starken Ausdrucks der Muskulatur mit der Laokoongruppe verglichen und mit pergamenischer Kunst in Verbindung gebracht, indes auch wegen des Vorzugs künstlerischer Bildung überhaupt und insbesondere der weisen Beschränkung in dem Ausdruck der Gefühle und der zwar bedeutenden, aber nicht übertriebenen Entwicklung der Muskulatur, endlich wegen der in dem jugendlichen Helden sich offenbarenden, an die Blütezeit attischer Kunst gemahnenden Schönheit höher geschätzt

¹⁾ Epicorum graecorum fragmenta colleg. Kinkel I. S. 39, fragm. 2.

²⁾ An die Darstellung erinnern allerdings Ilias 17, 580 f. und 17, 588 f., aber es ist fraglich, ob der Künstler diese ganz beiläufige Erwähnung benützt hat.

³⁾ Weitbekannt ist die bei dem Palazzo Braschi zu Rom im Freien aufgestellte Pasquinogruppe, nach der die Pasquillendichtung benannt wird. Diese vortreffliche Wiederholung ist griechische Arbeit.

¹⁾ Spuren von Ergänzung und Zusammensetzung sind auf der Abbildung zu erkennen.

und sogar bis in die letzten Jahrzehnte des vierten Jahrhunderts v. Chr. hinaufgerückt. Hinsichtlich der starken Betonung des Anatomischen kann man auf einige mit der Kunst des Lysipp in Verbindung gebrachte Werke hinweisen und für die Gestalt sowie den Ausdruck des Gesichtes des Menelaos in der Kunst des Skopas, als dessen wesentliche Neuerung die Wiedergabe der Gefühle in leidenschaftlich erregten Gesichtern lebhaft bewegter Figuren gilt, Anknüpfungspunkte finden; eine ähnliche Gruppenbildung freilich ist aus jener Zeit bei Rundwerken bisher nicht nachgewiesen worden. Auch der Künstler, die Veranlassung und der Ort der Aufstellung der Gruppe als eines Einzelwerkes oder in Gemeinschaft mit anderen Darstellungen aus der Ilias kann in Ermangelung schriftlicher Nachrichten und verwandter Monumente nicht ermittelt werden. Doch der

hervorragende Wert des Werkes ist auch in ihm allein wohlbegründet. Denn die Vollendung der Komposition, die trotz des grössten Gegensatzes der Bewegung meisterhafte Geschlossenheit und Gebundenheit, sowie der pyramidale Aufbau der Gruppe befriedigen das Auge ebenso wie das Gemüt durch die aus dem Epos gewählte, wahrhaft dramatische Handlung, den scharfen Kontrast der Situation und des Schicksals beider Krieger, die Bethätigung aufopfernder Heldenfreundschaft, das massvolle Pathos und tiefe Seelenleben mächtig bewegt und ergriffen wird. Aber auch darum ist die Gruppe wertvoll und schätzbar, weil sie mitten in das Kampfgetümmel um Troja versetzt und das herrliche Lied der Patrokleia dem Gedächtnisse wachruft. In diesem Sinne ist das ebenso kraftvolle als edle Bildwerk mehr wie ein Gesang Homers.

H. L. U.



Reliefs vom Parthenonfries.

Pentelischer Marmor. Göttergruppe vom Ostfries, Athen, Akropolismuseum. Reitergruppe vom Nordfries, London, British Museum.

Rings um die äussere Cellawand des 438 eingeweihten Tempels der Athena Parthenos auf der Akropolis zu Athen lief ein fast 160 m langer, 1 m hoher Fries in Flachrelief, der seit 1816 grossenteils im British Museum zu London aufbewahrt wird. Dargestellt sind die feierliche, an den grossen Panathenäen erfolgte Übergabe des Festgewandes, des sogenannten Peplos, an Athena, welche nach des Künstlers Idee in Gegenwart der olympischen Götter stattfand, und der aus diesem Anlasse veranstaltete Festzug der Bevölkerung der Stadt auf die Burg. Die sowohl aus dem Göttervereine als auch aus dem Festzuge hier abgebildeten Proben gewähren in Verbindung mit den auf Tafel 12 und 15 wiedergegebenen Figuren aus dem Ostgiebel des Parthenons von der Vollendung der attischen Kunst zur Zeit des Phidias eine anschauliche Vorstellung; seit ihrer würdigen Bekanntmachung sind die Parthenonskulpturen wie eine Offenbarung der reinen Antike als der Gipfelpunkt griechischer und menschlicher Kunst überhaupt insbesondere von hervorragenden Künstlern gewürdigt und gepriesen worden und werden für alle Zeiten durch die künstlerische Auffassung, die technische Vollendung, den wahren Triumph der Verbindung des Realismus und Idealismus für die Grenzen und Ziele der Plastik einen richtigen Massstab abgeben, sowie zur Läuterung des Kunstgeschmackes beitragen und dadurch auf unsere, zum grossen Teile in berechtigtem Widerspruche mit der seit Winckelmann geltenden Klassizität stehenden Kunstrichtungen einen mässigen, wohlthätigen Einfluss ausüben.

Von den hier abgebildeten Göttern ist Poseidon sicher gedeutet, in der mittleren Gestalt ist wahrscheinlich Apollo zu erkennen, die weibliche wird Artemis genannt. Auch losgelöst von dem gesamten Göttervereine erregt die Gruppe der drei Figuren unser künstlerisches Interesse im höchsten Grade. Was den Betrachter mächtig anzieht, ist die in der äusseren Form über das Menschliche nicht erhobene Darstellung und zugleich die überirdische Schönheit und Erhabenheit der Gestalten, die Verkörperung des ungezwungenen Verkehrs der homerischen Götterwelt, die insbesondere an den nackten Körperteilen sich zeigende unerreichte Formengebung, vor allem die Behandlung der Draperie der Gewandung, ein ewig wechselndes, immer neue Gesichtspunkte erschliessendes

Wellenspiel der Falten, das Ergebnis eingehenden, berechnenden Studiums, das in seiner rhythmischen und harmonischen Wirkung den Eindruck der Natürlichkeit hervorruft. Im einzelnen wird das Auge zunächst auf die herrliche Gestalt des jugendlichen Apollo gelenkt, der in ungezwungener Haltung zu Poseidon sich zurückwendet: er ist ein Bild kräftiger, schwellender Gesundheit und wird in seiner vornehm leichten Bewegung, den üppigen, fast weichlichen Zügen des schöngelockten Kopfes als die Zierde des Göttervereins am Parthenonfries bewundert¹⁾. Der bärtige Poseidon²⁾ sitzt aufrecht da, ernst und gemessen, fast etwas steif, dem von der linken Seite herankommenden Festzuge entgegensehend, ebenso wie Artemis in feierlicher Haltung dorthin blickt. Sie ist von kräftiger, jugendlicher Körperbildung und durch reiche Kleidung ausgezeichnet: über den von der linken Seite herabgefallenen Chiton legt sich an dem unteren Teil des Körpers das Himation, eine Haube verdeckt fast völlig das Haar. In der zierlich erhobenen rechten Hand hat die Göttin vielleicht eine Blume gefasst. Gerade durch den Gegensatz in Haltung und Bewegung des Dreivereins hat der Künstler die störende Einförmigkeit des Ganzen glücklich vermieden und dem harmonischen Bilde einen neuen Reiz verliehen.

Die Götter erwarten sitzend die Prozession des attischen Volkes, welche wegen der Mannigfaltigkeit von Inhalt und Anordnung, des Wechsels der Darstellung, der Vorzüglichkeit der bis ins einzelne ausgeführten Arbeit als das unerreichte Meisterwerk friesartiger Reliefverzierung von Künstlern und Kunstkennern gepriesen wird. Vor allem hat der Reiterzug durch die unerschöpfliche Fülle der Motive und Bewegungen von jeher besondere Bewunderung erregt und kann auch in der hier abgebildeten Probe gewürdigt werden. Er ist ein Abbild der rossefreudigen und rossestolzen athenischen Jugend,³⁾ ein Beweis für die Trefflichkeit der Pferdezucht der εἰππος χώρα,

¹⁾ In der linken Hand wird ein Lorbeerzweig vermutet, das Haar war, wie aus den Bohrlöchern zu erschliessen ist, mit einem metallenen Epheukranz geschmückt.

²⁾ Die linke Hand hat nach einer höchst wahrscheinlichen Annahme den kurzen Dreizack gehalten, sein Haar hat ein Band geziert.

³⁾ Vgl. Aristophanes *νεφέλαι* 15, Thucydides VI, 12, 15, 16 u. a. St. m.

wie Attika von Sophokles¹⁾ genannt wird, und der Tüchtigkeit der jugendlichen Lenker. Die wechselvoll gekleideten und ausgerüsteten Reiter, schlanke und bewegliche Gestalten, sitzen mit sicherem Schluss der Schenkel und leicht bewegtem Oberkörper auf den feurigen, nur durch grosses Geschick zu bändigen Tieren, die einem schweren Schlage mit auffallend dickem Halse und kurzer Mähne angehören. Ross und Reiter rufen auch heutzutage in ihrer harmonischen Vereinigung das lebhafteste Interesse des Kenners wach und ernten uneingeschränktes Lob. Die Bewegungen der drei einigermassen gut und vollständig erhaltenen Gruppen erklären sich grösstenteils aus sich selbst: der Jüngling links sieht, vorwärts gebeugt, mit einem gewissen feierlichen Ernste auf das Zaumzeug hin und bringt es mit beiden Händen in Ordnung; er zeigt, ebenso wie der mittlere, autrecht sitzende, in seinem

¹⁾ Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ 668 (Teubnerscher Text, 5. Aufl. 1882); vergleiche auch Vers 708 ff.:

ἄλλον δ' αἶνον ἔχω ματροπόλει τᾷδε κράτιστον
δῶρον τοῦ μεγάλου δαίμονος εἰπεῖν, χθονὸς αὔχημα μέγιστον
εὐπιπον, εὐπωλον, ... (nämlich des Poseidon).

ganzen Auftreten Anstand und Bescheidenheit. Die Perle der Darstellung ist der Reiter, welcher, nur mit der linken Hand die Zügel haltend, den Luftsprung seines Pferdes mit einer entsprechenden kühnen Bewegung des rechten Armes zu begleiten und durch ein Schnalzen mit Daumen und Zeigefinger das Tier noch mehr anzuspornen scheint. Die in der halben Rückenansicht zur vollen Geltung kommende Körperform ist nach Komposition und Bewegung eine bedeutende Leistung der Bildhauerkunst. Die abwechselnden Motive, die Gestalten der Reiter und Pferde, den Ausdruck der klugen, durchgeistigten Gesichter der athensischen Jugend, die feurig belebten Köpfe der Tiere wird man im einzelnen zu studieren nicht müde, um dann wieder an der Betrachtung des Ganzen sich zu erfreuen. Heitere Frische und Natürlichkeit, ernste Feststimmung, der Abglanz der lebendigen Wirklichkeit teilen sich dem Beschauer unwillkürlich mit und versetzen ihn in die Zeit der grossen Panathenäen dorthin, wo der feierliche Zug den Burgweg hinauf zum Tempel der Athena Parthenos gewallt ist.

H. L. U.

Nike des Paionios zu Olympia

Vor der Ostseite des Zeustempels zu Olympia stand einst inmitten einer Fülle anderer Statuen, doch sie alle hochüberragend, auf dreiseitigem Pfeiler die Statue der herabschwebenden Nike, welche in dem verstümmelten Zustande, wie sie bei den deutschen Ausgrabungen zu Olympia gefunden wurde, hier nebenstehend, in der von dem Bildhauer Grüttner in Berlin hergestellten Ergänzung auf der Tafel abgebildet ist. Die Statue besteht aus parischem Marmor und ward in ihren Hauptteilen im Dezember 1875 gefunden, zu welchen später noch verschiedene weit verschleppte Splitter kamen. Leider ist das Gesicht nicht gefunden worden; hierfür bietet einen gewissen Ersatz eine in Rom zu Tage gekommene Kopie des Kopfes aus römischer Zeit, die für den Ruhm des Werkes im Altertume zeugt. Die Statue mass bis zu den Flügelspitzen gegen 2,90 m Höhe; mit der dreieckigen, nach oben sich verjüngenden Basis aber erreichte das Ganze fast die Höhe von 12 Metern.

Einer der Basisblöcke trägt die folgende Inschrift: Μεσσανιοι καὶ Ναυπάκτιοι ἀνέθεν Διὶ Ὀλυμπίῳ δεκάταν ἀπὸ τῶν πολέμων. Παιώνιος ἐποίησε Μενδαῖος καὶ τὰ κρωτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν ἑνίκα. Nach Pausanias Bericht (V, 26, 1) bezogen die Messenier das Denkmal auf den Erfolg von Sphakteria 425 v. Chr., bei welchem messenische Hilfstruppen wesentlich mit beteiligt waren; Pausanias selbst dachte an die von ihm IV, 25 erzählten Ereignisse um 455 v. Chr., wo die Messenier von Naupaktos das akarnanische Oiniadai einnahmen, aber freilich bald wieder aufgeben mussten. Beide Annahmen sind nur antike Vermutungen, nicht zuverlässige Ueberlieferung; sie sind beide nicht haltbar. Die zu der Fassung der Inschrift und den historischen Verhältnissen einzig passende Zeit ist vielmehr die unmittelbar nach dem Frieden des Nikias (421 v. Chr.), und die Statue galt den verschiedenen erfolgreichen Kämpfen, welche die Messenier und Naupaktier während des archidamischen Krieges bestanden haben. Die Errichtung der alles überragenden Statue unmittelbar vor dem Zeustempel war zugleich eine starke Demonstration gegen das sonst in Olympia dominierende Sparta, die nur verständlich ist in einer Zeit, in der Sparta mit Elis zerfallen war, wie 420, wo Elis im Bunde mit Argos und Athen stand; auch machte man eben damals Versuche, die messenischen Emigranten von Naupaktos wieder in die Heimat zurückzuführen.

Nur mit dieser Datierung der Statue ist auch ihr Stil vereinbar, ja, er weist mit Bestimmtheit auf dieselbe Zeit hin. Die nächsten stilistischen Analogien sind gewisse um diese Zeit errichtete Akroteriengruppen eines Tempels zu Delos und die Skulpturen des Nereidendenkmals zu Xanthos. Um oder gar vor der

Mitte des fünften Jahrhunderts, dürfen wir nach dem Stande unserer sicheren kunstgeschichtlichen Kenntnisse mit Bestimmtheit sagen, war die die Nike charakterisierende Behandlung des Gewandes, das sich feucht an den Körper anlegt und dessen Formen völlig durchscheinen lässt, und das vom Winde in freie flatternde Bewegung versetzt wird, völlig unmöglich. Es bedurfte dazu erst einer längeren Entwicklung, die wir an den erhaltenen datierbaren Denkmälern noch verfolgen können.

Die Akroterien auf dem Zeustempel, mit denen Paionios in der Inschrift sich rühmt — in einer Konkurrenz offenbar — gesiegt zu haben, waren nicht etwa, wie man auch angenommen hat, die von Pausanias wahrscheinlich irrtümlich dem Paionios zugeschriebenen Statuen des Ostgiebels, sondern die vergoldeten Niken auf den Firsten des Tempels, die im Motiv der von den Messeniern geweihten Marmorstatue wahrscheinlich sehr geglichen haben. Diese Niken (Pausanias erwähnt V, 10, 4 nur eine über der Ostseite, doch ist wohl eine gleiche im Westen vorauszusetzen) scheinen um dieselbe Zeit wie die der Messenier aufgestellt worden zu sein.

Paionios stammte aus der ionischen Stadt Mende an der thrakischen Küste. Aber auch durch seine Kunstart gehört er in den ionischen Kreis. Die Technik der Marmorarbeit beherrscht er mit ausserordentlichem Geschick. Sie ermöglicht es ihm, der Kühnheit seiner Phantasie vollen Ausdruck zu verleihen.

Aus dem Himmel hernieder durch die Lüfte schwebend — so hat er die Nike gedacht, und dies wiederzugeben, ist ihm wirklich gelungen. Ja, man darf wohl sagen, es giebt in der ganzen Plastik aller Zeiten und Völker keine menschliche Figur, welche das Schweben und Fliegen so glaubwürdig darstellte, dass man es der Natur selbst nachgebildet meinen möchte. Leise vornüber geneigt, das linke Bein etwas vorbewegend, die Arme ausgebreitet, die wie ein Segel hinter sich den Mantel halten, die Flügel gehoben, so schwebt sie hernieder, den Kopf geneigt und wie den ganzen Körper ein wenig nach ihrer Rechten gewendet, wie denn auch der linke Flügel höher gehoben ist. Durch die Luft kommt sie daher, und unter ihren Füßen zur Seite fliegt der Adler mit ausgebreiteten Schwingen, gleich ihr, der Siegesgöttin, ein Bote des Zeus des olympischen Gottes.

Die Marmorasse unter den Füßen und dem Gewande, aus welcher der Adler herauskommt, ist als Luft gedacht und war gewiss dementsprechend bemalt. Das technisch notwendige Gleichgewicht gegen die vornübergeneigte Stellung der Göttin gaben der schwere Mantel und die Flügel. Mit grossem Geschick

hat der Künstler fast alle Stützen vermieden und dazu die flatternden Gewandenden benutzt. Die Göttin ist mit dorischem Peplos bekleidet, der über dem Ueberschlag gegürtet ist; auffallenderweise ist er an beiden Seiten offen und besteht aus zwei getrennten Hälften. Das linke Bein tritt durch die Verschiebung des Gewandes nackt heraus. Die Formen des Körpers heben sich äusserst wirkungsvoll ab von dem prächtig bewegten Hintergrunde des bauschenden flatternden Gewandes. Das Haar ist aufgenommen und grössten-

teils unter breiten Binden verhüllt. Unter der Brust ist ein bronzener Gürtel hinzuzudenken. In der Ansicht von unten, für welche sie berechnet war, erschien die Statue noch viel schlanker und natürlicher bewegt als in der hier abgebildeten Ansicht aus gleicher Höhe.

Die wundervolle Schöpfung hat schon im Altertum zahlreiche freie Nachbildungen erfahren; wir kennen aber kein anderes Werk, das ihr gleichgekommen wäre.

A. F.



Ansicht des Originals im Museum zu Olympia,
in seinem gegenwärtigen Zustande.

Medusa

Maske von Marmor in der k. Glyptothek zu München

Diese berühmte Maske befand sich ehemals im Palaste Rondanini zu Rom, wo sie von Goethe bewundert wurde. Sie pflegt die Medusa Rondanini genannt zu werden. Sie ist eine treue, römische Kopie nach einem verlorenen griechischen, höchst wahrscheinlich in Bronze ausgeführten Originale. Es sind uns noch Repliken, d. h. andere Kopieen nach demselben Originale erhalten. An dem hier abgebildeten, besonders gut gearbeiteten Münchner Exemplare sind nur unbedeutende Teile der Schlangen und Haare sowie die äusserste Spitze der Nase ergänzt. Die Maske ist frei gearbeitet; die Marmorplatte, auf welche sie aufgesetzt erscheint, ist modern; doch war die Maske ohne Zweifel bestimmt, an irgend einer Wand befestigt, d. h. aufgehängt zu werden. Niemals aber hat sie, wie man fälschlich gemeint hat, in einem bestimmten Zusammenhange mit einem Architekturgliede gestanden; sie war kein dekoratives tektonisches, sondern ein selbständiges Werk.

Medusa erscheint hier nicht in der alten Weise fratzenhaft verzerrt, sondern in reiner menschlicher Schönheit. Doch hat der Künstler zur Charakteristik die Flügel und die zwei Schlangen benutzt, die, um den Kopf geringelt, sich unter dem Kinn zu einem Knoten verschlingen. Ferner gab er ihr grosse geöffnete Augen und gesträubtes Haar. Zum Hauptträger des Ausdruckes aber machte er den Mund, den er von ungewöhnlicher Breite und etwas geöffnet bildete, so dass die obere Zahnreihe sichtbar ward.

Man glaubte früher, die Medusa sei hier sterbend gedacht; Goethe meinte zuerst in dieser Maske »das ängstliche Starren des Todes« ausgedrückt zu sehen.

Es war dies ein Irrtum. Dem ganzen Kreise von Werken, in den sich die Rondaninische Medusa historisch einreicht, liegt es vollständig fern, eine Sterbende, im Tode Erstarrende darstellen zu wollen. Sie wollen nur in menschlich schöner Form ausdrücken, was die alten Typen durch die rohe Verzerrung thaten: die zwingende Gewalt des dämonischen Wesens, dessen Anblick dem Sterblichen das Blut in den Adern gerinnen, ihn zu Stein erstarren lässt. Dies ist dem Künstler hier vortrefflich gelungen durch den Ausdruck schauriger Kälte, den er dem Gesichte zu verleihen wusste, durch den breiten geöffneten Mund, das mächtige Kinn und die grossen, starren, durch die breite Nase weit auseinanderstehenden Augen.

Auch der streng lineare, für die Maske besonders passende Aufbau steigert jene Wirkung des Dämonischen. Die wagerecht ausgebreiteten Flügel bilden einen horizontalen oberen Abschluss, der auf das Ganze darunter gleichsam einen düster lastenden Druck ausübt. Nach unten konvergieren die Linien in der Art eines gleichschenkligen Dreiecks und treffen zusammen da wo der schreckhafte Ausdruck des Ganzen sich konzentriert und in dem halbgeöffneten Munde seine grösste Stärke erreicht.

Man hat die Maske früher in spätgriechische Zeit gesetzt; mit Unrecht; denn ihr Stil weist ihr Original mit voller Bestimmtheit noch in das Ende des fünften Jahrhunderts. Ein grosser Künstler muss ihr Schöpfer sein. Die Behandlung der Formen enthält charakteristische Züge, welche gestatten, in der Maske die Schöpfung des Künstlers Kresilas von Kydonia zu vermuten.

A. F.



Marmorbüste aus Eleusis

Im Centralmuseum zu Athen

Dieser herrliche Jünglingskopf ist 1885 zu Eleusis in einem kleinen Heiligtume des Pluton gefunden worden, das sich vor einer ernsten dunkeln Felshöhle nahe den Propyläen des grossen eleusinischen Heiligtums befand. Zugleich waren hier Weihinschriften an das nur als »der Gott« und »die Göttin« bezeichnete alte chthonische Götterpaar, sowie an Eubuleus gefunden worden. Dieser Eubuleus war eine selbständige Gestalt des eleusinischen Glaubens und nicht etwa mit einem anderen Gotte identisch. Sein Name, mag er den Wohlberater oder den Wohlwollenden bedeuten, gehört zu jenen den unterirdischen Mächten aus Scheu und Furcht gegebenen Namen, in denen der Wunsch sich ausspricht, dass der chthonische Dämon sich nur von seiner segensbringenden Natur zeigen möge. Im Kulte des Eubuleus zu Eleusis vergrub man ihm ein Schweinchen in der Erde. Daher machte ihn die Sage zum Schweinehirten, dessen Tiere beim Raube der Kora mit in der Erde verschwanden; und um ihn an die grossen eleusinischen Göttinnen näher anzugliedern, machte ihn die dortige Sage zum Bruder des Triptolemos oder dem Sohne der Demeter; er ward somit jugendlich gedacht. In der That ist der jugendliche lockige Eubuleus, zum Teil mit dem Schweinchen und dem Zweigbündel des mystischen Kultes in den Händen, in verschiedenen den eleusinischen Kultus angehenden Denkmälern nachzuweisen.

Die Fundumstände legen es somit sehr nahe, in dem hier abgebildeten Jünglingskopfe, der ohne Zweifel ein chthonisches Wesen darstellt, jenen Eubuleus zu erkennen. Die symmetrisch in die Stirne hereinfallenden Haare sind für die Unterweltsgottheiten charakteristisch. Den Kopf Triptolemos zu nennen, wie man auch gethan, hat jedenfalls viel weniger Wahrscheinlichkeit für sich. Ganz abzuweisen ist aber die zuerst und neuerdings wieder aufgetauchte Annahme, es sei ein Porträt, und gar eines der Alexanderepoche dargestellt.

Der Kopf muss berühmt gewesen sein. Im eleusinischen Heiligtume selbst fanden sich zwei Repliken, die sich als geringere spätere Wiederholungen kundgeben. Ferner aber wurde der Kopf auch von den Kopisten der römischen Zeit in Italien kopiert; wir besitzen noch solche Kopieen in italienischen Museen, die dort früher als Bildnisse Virgils galten.

Die wunderbar vollendete Ausführung des eleusinischen Kopfes, die in jedem Zuge die Meisterhand bekundet, lässt keinen Zweifel, dass wir in ihm eben

das berühmte Original selbst besitzen, das die späteren Kopisten wiederholten. Sein Künstler muss ein namhafter gewesen sein, da das Werk sonst nicht kopiert worden wäre. Sein Stil weist es in den praxitelischen Kreis; ja, die Technik der Ausführung von Haar und Fleisch hat nirgends eine nähere Parallele als im Hermes von Olympia, den Pausanias dem Praxiteles zuschreibt.

Nun wissen wir durch die Inschrift einer Herme in Rom, deren Kopf leider verloren ist, dass die dortigen Kopisten den Kopf eines »Eubuleus des Praxiteles« kopierten; die Inschrift der Herme, Εὐβουλεύς Πραξιτέλους, ist ganz abgefasst wie die zweier anderen römischen Kopieen, Γανυμήδης Λεωχάρους und Ἡρακλῆς Εὐφράνορος. Der Eubuleus des Praxiteles musste sich einst in Eleusis befinden, da wir sonst nichts von dem Kulte eines Eubuleus ohne Zusatznamen wissen. Der Künstler Praxiteles aber war natürlich der grosse berühmte, nach dem die römischen Kopisten so unzählige Male arbeiteten, und nicht etwa ein anderer obskurer Mann.

So drängt denn alles zu der Identifikation des eleusinischen Kopfes mit dem verlorenen, später kopierten Original des Praxiteles. Was man dagegen vorzubringen gesucht hat, ist ohne Belang.

In wunderbar vollendeter Weise drückt der Kopf das Gemisch von milder, freundlicher Weichheit und trübem düsteren Ernste aus, das eben den Unterweltsgott, den Eubuleus charakterisiert. Auf der Brust ist ein Chiton angedeutet, wie ihn die chthonischen Götter in der Regel tragen.

Der Kopf gehörte nicht etwa zu einer Statue, auch sass er nicht auf einer Herme, und ebensowenig hat er die spätere erst in Rom entstandene Form der eigentlichen hinten hohlen Büste. Er ist an der Brust durchgeschnitten wie die Büsten der früheren Renaissance. Auch die klassische griechische Kunst kannte diese Form. Der Kopf war wahrscheinlich einst in einer kleinen Ädikula auf einer Tischplatte aufgestellt, in welche er mit dem unteren Rande eingelassen war. Ein Relief aus Eleusis zeigt eine wahrscheinlich Eubuleus darstellende Büste eben in dieser Weise aufgestellt.

Trotz der Verstümmelung an Nase und Augenbrauen ist der Kopf, den wir sonach als den Eubuleus des Praxiteles bezeichnen dürfen, eines der herrlichsten Originalwerke, das wir aus der Antike noch besitzen.

A. F.



Zeus von Otricoli.

Kolossalbüste aus carrarischem Marmor. Rom, Vatikanisches Museum.

Dieses in den weitesten Kreisen der Gebildeten bekannte und durch Abgüsse vielfach verbreitete Kunstwerk ist in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Otricoli, dem alten Otriculum, einer nordöstlich von Rom im ehemaligen Umbrien gelegenen Landstadt, bei den von Papst Pius VI. veranstalteten Grabungen zu Tage gekommen und gilt, in der Sala rotunda des Vatikanischen Museums aufgestellt, mit Recht als eine Zierde des an auserlesenen Werken reichen Prachtraumes. Trotz völliger Erneuerung der Büste und der Rückseite darf die Erhaltung eine glückliche genannt werden, da das Gesicht, abgesehen von kleineren Ergänzungen, unversehrt ist. Früher fälschlich als Nachbildung des Kopfes von der Phidias'schen Goldelfenbeinstatue im Zeustempel zu Olympia betrachtet, wird sie heutzutage als eine gute römische Kopie des Marmorstandbildes eines unbekannten griechischen Meisters angesehen, welches gemäss der kräftigen, realistischen Formengebung und der trotz der scheinbaren feierlichen Ruhe des Ganzen im einzelnen erregten Züge des Antlitzes kaum vor dem Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. entstanden ist und neuerdings nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf Grund des Stiles und Gesichtsausdruckes mit praxitelischer Kunstrichtung in Verbindung gebracht worden ist. Jenes Marmorwerk muss, als Kultbild in einem Tempel oder heiligen Bezirke der Gottheit geweiht, durch seine Kolossalität und die wahrhaft göttliche Erhabenheit des Hauptes im Gemüte des frommen Gläubigen tiefe religiöse Scheu mit zwingender Gewalt wachgerufen haben.

Gerade bei dem Anblicke dieser Büste gewinnt die Thatsache, Homer habe den Griechen ihren Olymp geschaffen, neue Bestätigung; denn das Bild des Zeus, das durch die schöpferische Gestaltungskraft der homerischen Poesie in die Religion und das Volksbewusstsein der Griechen und Römer übergegangen ist und noch heutzutage dem Leser der homerischen Gesänge deutlich vor Augen tritt, ist hinsichtlich der äusseren Form und des inneren geistigen Wesens in der Büste plastisch verkörpert, die zugleich eine aus-

gezeichnete Probe für die bewunderungswürdige Fähigkeit der griechischen Kunst ablegt, die Bedeutung einer Gottheit in ihrem vollen Umfange auch ohne Beifügung bezeichnender Attribute gerade in dem Haupte zum Ausdruck zu bringen.

Zeus ist in gereiftem, würdigen Mannesalter gedacht, von der Schwäche des Greises unberührt. Das mächtige, der Mähne des Löwen vergleichbare Haar, das wie ein dichter, wellenartig bewegter Kranz das Gesicht umrahmt und die Ohren bedeckt, sowie der herrliche Vollbart mit den rundlich gekräuselten Locken verleihen dem Antlitze den Ausdruck des Väterlichen, Ehrwürdigen, erheben es aber durch die Grossartigkeit der Erscheinung über das Menschliche hinaus. In dem durch die Fülle des Haares und Bartes fast etwas zu eng begrenzten Gesichte offenbaren die lange Querfurche und die darunter stark vorspringenden Knochen der mächtig emporragenden Stirne den Sitz des klaren Verstandes und energischen Willens, die schmalen, tief liegenden Augen, über welchen in langgezogenem Bogen die Brauen sich wölben, zeigen den festen, ruhigen, sicheren Blick, sprechen aber zugleich in Verbindung mit dem geöffneten Munde und der herabhängenden Unterlippe eine gewisse Heiterkeit und Gutmütigkeit des Alters aus. Man erkennt in dem Bilde den *Zeὺς κρόνιστος, μέγιστος*, der durch die Bewegung des Kopfes und der Locken, durch das Zucken der Brauen den Olymp erschüttert, den *μητίετα Ζεὺς*, den *πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε*, von dem mit weiser Besonnenheit die Geschicke der Götter und Menschen geleitet werden, den *Zeὺς μελίχιος*, der durch die leise Neigung des Hauptes dem in frommer Scheu nahenden Gläubigen Erfüllung seiner Bitten gewährt und Trost im Leide spendet. So sucht und findet man in den einzelnen Zügen des Antlitzes die Elemente, aus denen das Wesen des Allherrschers und Allvaters sich zusammensetzt; wenn man sich aber wieder zur Betrachtung des ganzen Bildes sammelt und erhebt, wird, je länger das Auge auf demselben ruht, der Eindruck erhabener, allumfassender Majestät vorherrschen.

H. L. U.



Ruhender Ares.

Marmor. Rom, Museo Boncompagni. Höhe 1,56 m.

Auf dem alten Marsfelde zu Rom zwischen den heutigen Palazzi Santa Croce und Campitelli ist die im ganzen gut erhaltene und richtig ergänzte¹⁾ Statue gefunden worden und bereits im 17. Jahrhundert im Besitze der Familie Ludovisi nachweisbar; nach ihrem ehemaligen Aufbewahrungsorte in der Villa Ludovisi benannt, ist sie neben dem sogenannten Ares Borghese im Louvre zu Paris die berühmteste Darstellung des Kriegsgottes und giebt in guter römischer Nachbildung ein griechisches Originalwerk wieder, von dem mehrere Kopien in Bruchstücken erhalten sind und das von einem unbekannten Meister des 4. Jahrhunderts v. Chr. herrührt.

Die unten zum Teil wenig glücklich angebrachten Attribute, Schild, Helm, Beinschiene, sowie der Eros, welcher auf das in hellenistischer und insbesondere römischer Zeit betonte Verhältnis des Ares zu Aphrodite hindeutet, sind wahrscheinlich sämtlich Zuthaten des römischen Kopisten, da die genial entworfene, durch den wunderbaren Fluss der Linien und die rhythmische Bewegung der Glieder von allen Seiten gleichmässig wirksame Figur innerhalb ihrer geschlossenen Umrisse ohne diese Beifügungen um so einheitlicher und günstiger sich zeigt. Auch ohne das Schwert, das vermutlich auch im Originale von der linken Hand gehalten war, ist die körperliche Beschaffenheit ebenso wie das geistige Wesen des Kriegsgottes unübertrefflich klar zum Ausdruck gebracht. Auf einem Felsen sitzt Ares mit vorwärts gebeugtem Oberkörper in bequemer Haltung da, zum Zeichen der Ruhe die Hände über das hoch emporgezogene linke Bein legend; durch die

herabgefallene Chlamys tritt die durch athletische Übung errungene Elastizität und Gewandtheit des von dicker Fettmasse umspannten Körpers deutlich hervor, die breite Brust und die mächtigen Arme¹⁾ zeigen die gewaltige Kraft, die überaus langen und schlanken Beine die unübertroffene Schnelligkeit²⁾ des Gottes. So ruft die Gestalt trotz der ruhigen Situation den Eindruck rastloser Thätigkeit hervor und lässt erwarten, dass der Kriegsgott jeden Augenblick aufspringt, um im Kampfgetümmel als βροτολοιγός, θούρος Ἄρης zu wüten.

Diese aus dem Gesamtbilde gewonnene Vorstellung wird bestätigt und bekräftigt durch den Ausdruck des Kopfes, der, getrennt von der Statue betrachtet, immer neue Gedanken wachruft. Während wir bei dem Anblicke anderer thronender oder sitzender Gottheiten von einer gewissen frommen Scheu befangen werden, wird hier Auge und Gemüt von persönlichem Interesse für den Kriegsgott gefesselt, wenn wir die geistige Stimmung des jugendlichen, von üppigem Lockenhaare bedeckten Kopfes zu ergründen suchen. Fern von dem fröhlichen Kreise der olympischen Götter blickt Ares träumerisch sinnend vor sich hin, nicht ohne den Zug tiefer Melancholie und Unzufriedenheit mit seinem Dasein, im Inneren leidenschaftlich erregt und von Unruhe gepeinigt, ein stürmischer, unbändiger, streitbarer Charakter:

Αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πολέμοι τε μάχαι τε.
μητρός τοι μένος ἔστιν ἀσχετον, οὐκ ἐπεικτόν
Ἕρης.³⁾

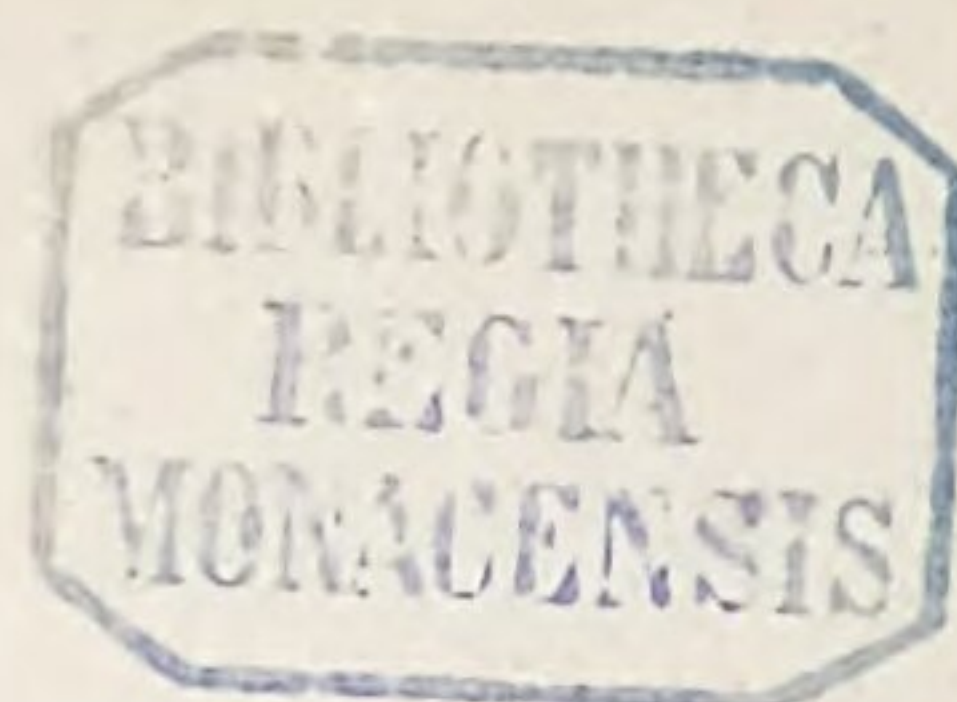
Die aus der homerischen Poesie in plastischer Anschaulichkeit hervortretende Gestalt des Ares ist in der herrlichen Statue verkörpert. H. L. U.

¹⁾ Abgesehen von kleineren Ergänzungen sind am Ares im wesentlichen neu die rechte Hand, der Schwertgriff und der rechte Fuss, am Eros der Kopf, der linke Arm mit dem Köcher, der rechte Vorderarm mit dem Bogen, der rechte Fuss. Die Ansatzspuren auf der linken Schulter des Ares und unterhalb derselben sicher zu erklären, ist bisher nicht gelungen.

¹⁾ ... ὅπ' Ἄρης παλαμάων Homer, *Ιλιάς* 3, 128.

²⁾ ... Ἄρηα ὠκύτατόν περ ἔοντα θεῶν, οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν, Homer, *Ὀδύσσεια* 8, 330 f.

³⁾ Homer, *Ἰλιάς* 5, 891 ff.



Homer

Marmorherme zu Schwerin

Schon früh hat die griechische Kunst begonnen, die in der sagenhaften Überlieferung lebendige Gestalt des grossen Dichters der grauen Vorzeit, des Homer, plastisch darzustellen. Unter den uns erhaltenen römischen Kopieen sind manche Köpfe, die man vermuthungsweise auf ältere Homerbilder der griechischen Kunst vor Alexander zurückführen möchte, allein sicher feststellen lässt sich dies bis jetzt bei keinem. Dagegen kennen wir durch zahlreiche Kopieen eine bedeutende Schöpfung der spätgriechischen Kunst der hellenistischen Zeit, welche mit Zuversicht als eine Darstellung Homers betrachtet werden darf. Zwar fehlt leider ein inschriftliches Zeugnis dafür; allein die unzweifelhaft angedeutete Blindheit, die Greisenhaftigkeit, der würdige Charakter des Kopfes mit dem Reif in dem lockigen Haar, und vor allem der deutliche Ausdruck dichterischen Schauens lassen die Erklärung des Kopfes als Homer als die einzig zutreffende und demnach hinlänglich gesicherte erscheinen.

Unter diesen verschiedenen Kopieen ist die hier in zwei Ansichten wiedergegebene eine zwar wenig bekannte, aber durch die vollständige Erhaltung und die Arbeit hervorragend gute, ja zur Vergegenwärtigung des Ganzen von allen am besten geeignete. Einige Einzelheiten mögen an diesem oder jenem anderen Exemplare besser und treuer kopiert sein, das Ganze giebt sie am besten wieder.

Die Herme wurde 1868 bei Terracina gefunden und befindet sich jetzt in der grossherzogl. Bibliothek zu Schwerin. Der Kopf sitzt ungebrochen auf der antiken Herme auf, so dass hier die richtige Haltung des Kopfes erhalten ist, was z. B. bei den bekannten Exemplaren in Sanssouci und dem Farnesischen in Neapel nicht der Fall ist, die überdies auch sonst viel schlechter erhalten, mehr ergänzt und von geringerer Arbeit sind. An der Schweriner Herme ist die vordere Hälfte der Nase die einzig nennenswerte Ergänzung.

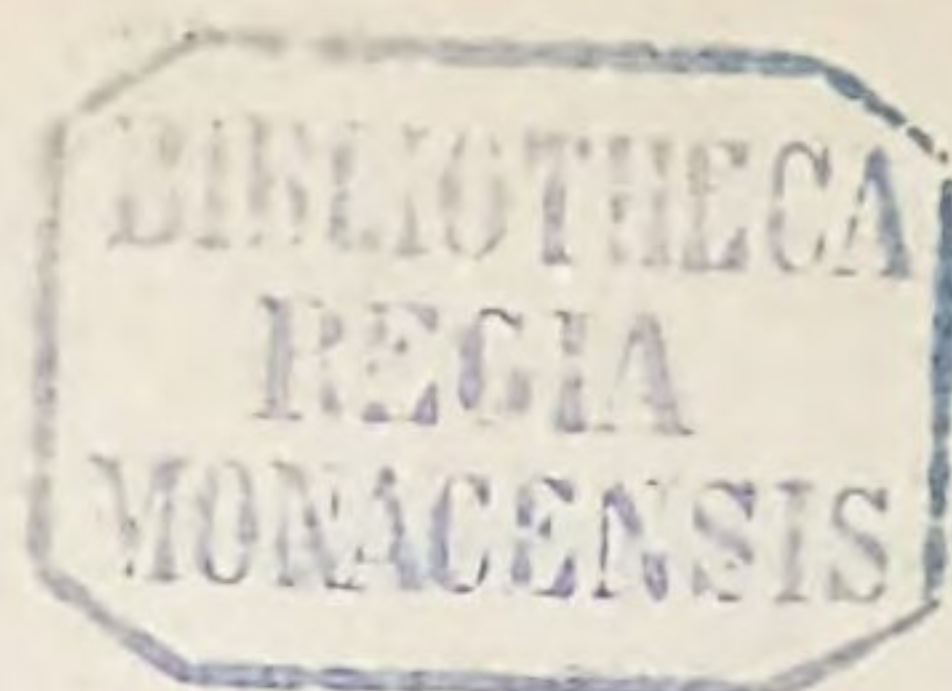
Mit demjenigen Realismus, den die griechische Kunst erst in der Zeit nach Alexander erreichte, ist hier ein blinder Greis dargestellt. Sowohl das Greisenalter wie die Blindheit sind gleich meisterhaft zum Ausdruck gekommen. Die verfallene welke Haut mit ihren virtuos wiedergegebenen zahlreichen Falten und Runzeln, sowie die Haarbekleidung des Kopfes, wo die Reste der einstigen Lockenfülle nach vorne gekämmt sind, ohne dass dadurch die Kahlheit über der Stirne bedeckt würde, sind die Anzeichen des Greisenalters, während die Blindheit in der besonderen Bildung der Augen angedeutet ist. Die Augäpfel sind wie verkümmert, zusammengeschrumpft, in auffallender Kleinheit und tief in die Augenhöhlen zurückgesunken gebildet, deren Fettpolster völlig geschwunden erscheint. Überdies ist auch die Lidspalte ganz klein, indem das obere Lid sich schwer über den Augapfel legt. Dies alles hat die Wirkung, uns den erloschenen leeren Blick eines blinden Auges zu vergegenwärtigen. Dazu

kommt noch die Stellung der Augenbrauen; ihr innerer, der Nase zugewendeter Teil ist stark nach unten gezogen, um den Augapfel zu beschatten; damit im Zusammenhange stehen die vertikalen Falten der Stirne über der Nase. Es ist von augenärztlicher Seite nachgewiesen worden, dass die Verkleinerung der Augäpfel sowie eben diese Stellung der Brauen und Stirnfalten den Erblindungsformen eigen ist, welche aus einer Erkrankung der vorderen Augapfelhälfte hervorgehen, so lange noch eine Spur von Lichtempfindung vorhanden ist. Dagegen ist nun aber die gehobene Haltung des Kopfes und das Emporschaue, das durch die im Gegensatz zu der inneren stark emporgezogene äussere Hälfte der Brauen angedeutet ist und durch welches auch die bogenförmigen Stirnfalten bedingt werden, gar nicht in der Art jener Blinden, welche den Kopf vielmehr gesenkt zu halten pflegen. Diese gehobene Kopfhaltung — mit welcher auch der wie zum Singen oder Sprechen leicht geöffnete Mund zusammenhängt — ist vielmehr nur als das charakteristische Ausdrucksmittel für die dichterische Begeisterung gewählt. Es ist so das innere Schauen des entzückten Dichters in einen feinen gesuchten Kontrast mit seinen körperlichen Leiden gesetzt. Als Vorbild für das Leiden hat dem Künstler wahrscheinlich einer der im Süden so sehr häufigen, durch vorangehende sog. ägyptische Augenkrankheit Erblindeten gedient. Aber die Haltung und den geistigen Ausdruck hat er frei nach dem Bilde geschaffen, das er sich von dem begeisterten Dichter gemacht.

Die nächsten stilistischen Analogien zu dem Homerkopfe bieten die bekannten charakteristischen Werke der Diadochenzeit wie der Laokoon, der geschundene Marsyas oder der bärtige Kentaur, dem der Eros auf dem Rücken sitzt. Auch der Homerkopf bekundet jene Neigung der hellenistischen Kunst, bis an die Grenze des Darstellbaren zu gehen; auch er zeigt jene Neigung, an das Pathologische zu streifen. Den Verfall des Alters und die Blindheit hat der Künstler so eingehend und wahrheitsgetreu geschildert, dass wir, hätte er nicht zugleich dem Kopfe auch einen Funken göttlicher Begeisterung zu verleihen gewusst, nur das Jammerbild eines kläglichen Greises vor uns haben würden. Ganz anders sind die Bilder Homers zu denken, welche die ältere griechische Kunst vor der Diadochenzeit geschaffen; da kam gewiss vor allem das Ehrwürdige des alten Dichterfürsten zur Geltung.

Der Typus unseres Kopfes indes war im späteren Altertum ohne Zweifel der berühmteste des Homer. Geschaffen wurde er wahrscheinlich für eine der grossen Bibliotheken der Diadochenzeit, etwa die zu Alexandrien oder die zu Pergamon in der Zeit der Blüte der Homerstudien im dritten bis zweiten Jahrhundert v. Chr.; aller Wahrscheinlichkeit nach war auch das ursprüngliche Werk nur eine Herme, nicht eine Statue.

A. F.





Laokoongruppe.

Marmor. Rom, Vatikanisches Museum (Cortile del Belvedere). Etwas überlebensgross.

Das berühmteste Werk antiker Bildhauerkunst ist 1506 auf dem Esquilin in der Nähe der Titusthermen und höchst wahrscheinlich in den Ruinen des Palastes dieses Kaisers, wie durch ein gnädiges Geschick wohl-erhalten,¹⁾ zu Tage gekommen, alsbald in Erinnerung an die berühmte Schilderung des Vergil²⁾ richtig ge-deutet und mit der von Plinius dem Älteren³⁾ ge-priesenen Gruppe der rhodischen Künstler Hagesandros und seiner Söhne Polydoros und Athenodoros identi-fiziert worden. Sogleich nach der Auffindung von Papst Julius II. angekauft, hat es von Anfang an die Begeisterung gleichzeitiger namhafter Künstler und Gelehrten wachgerufen, wurde insbesondere von Michelangelo als Wunder der Kunst gepriesen und hat neben den Werken dieses Meisters in der Plastik der Folgezeit, namentlich in der Barockskulptur hinsicht-lich der Richtung auf das Pathetische und der Dar-stellung des nackten menschlichen Körpers nicht immer im günstigen Sinne vorbildlich gewirkt. Nachdem die Gruppe auch in der Blütezeit der deutschen Litteratur von Winckelmann und Goethe überaus geschätzt und in sehr lehrreichen, indes von persönlicher Auffassung beeinflussten Ausführungen gewürdigt, sowie von Lessing in einer durch die scharfe Beweisführung klassischen, in den Ergebnissen grossenteils verfehlten Erörterung über das gegenseitige Verhältnis von bil-dender Kunst und Poesie behandelt worden war, ist der richtige Standpunkt für die Beurteilung in dem Grade verrückt worden, dass der subjektiven Auf-fassung, wie kaum bei einem anderen Kunstwerke ersten Ranges, weiter Spielraum gegeben ist. Aufgabe des Archäologen ist es, den wahren Wert der Gruppe mit unbefangenen Auge und nüchternem Urteile im Zu-sammenhange mit anderen Werken der nämlichen Epoche und Richtung festzustellen. Weder der ehemalige Aufstellungsort noch die Entstehungszeit können in Er-manglung urkundlicher Nachrichten ermittelt werden; neuerdings hat man unter Berücksichtigung datierbarer, mit der Künstlerfamilie in Verbindung gebrachter rhodischer Inschriften die Gruppe etwa in das 2. Viertel des 1. vorchristlichen Jahrhunderts gesetzt, da aber ein sicherer Beweis für die Richtigkeit dieser Kombination nicht geliefert ist, bleibt die Möglichkeit früherer Ver-fertigung, etwa im 2. Jahrhundert v. Chr., bestehen. Der dargestellte Mythos ist in der nämlichen Fassung bereits

von dem Dichter Euphorion¹⁾ aus Chalkis, Bibliothekar zu Antiocheia zur Zeit des Königs Antiochos des Grossen (224—187), behandelt worden: Laokoon, der troische Priester des thymbräischen Apollo, wird, als er bei dem scheinbaren Abzuge der Griechen von Troja in Vertretung des getöteten Priesters des Poseidon ein Opfer im Tempel dieses Gottes darbrachte, wegen einer früher von ihm begangenen Entweihung des heiligen Ortes samt seinen Söhnen durch zwei von Poseidon gesandte Schlangen getötet. Die Lösung der schwie-rigen Aufgabe einer Verknüpfung von fünf lebenden Wesen zu einer geschlossenen Rundgruppe ist durch die Mannigfaltigkeit der Schlangenwindungen ermög-licht worden. Als Grundlage des Aufbaues der Gruppe und Andeutung des Ortes der Handlung dient der Altar, auf dessen linker Kante Laokoon²⁾ niedergesunken ist und festgehalten wird, nachdem während der Darbringung des Opfers Vater und Söhne von den plötzlich herbei-eilenden Schlangen überrascht worden waren. In der Wahl des blitzartigen Moments und in der Vergäng-lichkeit des Vorgangs ist ein wesentliches künst-lerisches Verdienst der Gruppe begründet; bewunders-wert sind die bei richtiger Ergänzung der fehlenden Teile noch wirksamere Geschlossenheit der Gruppe und der Aufbau zu einem schiefen Dreieck, welches die mächtige Gestalt des Vaters in einer gewaltigen Diagonale durchschneidet, ferner die äusserst ein-fache, auf einen Blick zu überschauende, von jeder Überladung mit Details freie Komposition, der inner-halb der Gebundenheit dargestellte lebhafte Kon-trast in Stellung und Bewegung der Figuren und die trotz scheinbarer Regelmässigkeit des Ganzen im einzelnen vorherrschende Mannigfaltigkeit der Motive, endlich die Abstufung der Gefahr und der Wechsel in dem Ausdruck der Gefühle. Durch die fast gänzliche Abstreifung der Gewandung haben die Künstler ihre durch genaueste anatomische Kenntnis des menschlichen Körpers erreichte Virtuosität in der Behandlung des Nackten absichtlich zur Geltung ge-bracht. Jenen grossen Vorzügen gegenüber wird man einzelne Unrichtigkeiten in den Proportionen, wie die übertriebene Länge des linken Beines des Vaters und die Verkürzung des linken Unterschenkels am älteren Sohne, mehr als den Ausfluss einer mit Michelangelo vergleichbaren, über Kleinigkeiten sich hinwegsetzen-den künstlerischen Genialität betrachten, als einen das Auge wirklich störenden Fehler darin finden; insbe-

¹⁾ Abgesehen von kleineren Ergänzungen sind unschön und un-richtig in Stuck erneuert der rechte Arm des Laokoon, der ursprünglich nach dem Kopfe zu gekrümmt war, die rechte Hand des älteren, der linke Arm des jüngeren Sohnes, der gleichfalls dem Kopfe sich ge-nähert hat.

²⁾ Aeneis 2, 199 ff.

³⁾ Naturalis historia 36, 37.

¹⁾ Vgl. Servius zu Vergil, Aeneis 2, 201.

²⁾ Aus einer um das Haupt herumlaufenden Rille ist zu er-schliessen, dass er durch einen metallenen Kranz als Priester gekenn-zeichnet war.

sondere ist die Kleinheit der Knabengestalten im Verhältnis zu dem mächtigen Körper des Vaters das Ergebnis wohlerwogener Berechnung, welche Laokoon als die Hauptperson der Gruppe hervortreten zu lassen bezweckt hat. Die Bewunderung des Gesamtwerkes wird gesteigert durch die Betrachtung der einzelnen Figuren: Die ganze Bewegung des überaus kräftig gebildeten, in reifem Mannesalter gedachten Vaters ist veranlasst durch den plötzlichen Biss der Schlange. Laokoon, der mit dem ganzen Aufgebot der Kraft seiner gewaltigen Arme Angriff und Umschlingung abzuwehren sucht, zieht unwillkürlich die linke Seite und den Unterleib ein, presst Brustkasten und Rippen fast übertrieben heraus, wirft den Kopf weit zurück, um seinem masslosen Schmerz in einem aus dem Innersten tief ausgeholten Seufzer, den man aus dem lebensvollen Marmor beinahe zu vernehmen glaubt, Luft zu machen. Der Schmerz prägt sich auf dem in allen seinen Flächen durchfurchten Gesichte, sowie in dem wirrbewegten Kopf- und Barthaare aus, sammelt sich aber gewissermassen in den verzogenen, nach aufwärts wie nach höherer Hilfe gerichteten Augen. So wird das Gefühl stiller Ergebenheit, der Ausdruck einer »grossen und gesetzten Seele« erzielt, der durch die meisterhafte Vereinigung des körperlichen und seelischen Leids, der weisen Mässigung des höchsten Pathos den Künstlern stets ein Vorbild bleiben wird. Zu Laokoon hinauf blickt

der ältere Sohn, erschreckt und entsetzt über das Schicksal des Vaters, eine rhythmisch vollendete Figur, die, grossenteils losgelöst aus dem engen Verbande der Gruppe, durch die Möglichkeit der Befreiung leise Hoffnung bestehen lässt. Sein jüngerer Bruder aber ist, an Armen und Beinen fest umschlungen, des Widerstandes kaum mehr fähig und zeigt in dem weit zurückgeworfenen Kopfe hilflosen, dem Erstarren des Todes nahen Jammer.

Dem die Teile der Gruppe betrachtenden und beurteilenden Auge erschliessen sich neue Gesichtspunkte, neue Vorzüge. Doch wird der Beschauer von selbst vom Einzelnen wieder dem Ganzen sich zuwenden, um dann vielleicht zum Einzelnen zurückzukehren. So wird er die Behauptung Winckelmanns bestätigt finden, dass der Weise darinnen zu forschen und der Künstler unaufhörlich zu lernen finde, und die Worte anerkennen, mit denen Goethe seine berühmte Darlegung über Laokoon einleitet: »Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich: es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt . . . werden.« Doch muss er in der Gruppe nicht zu viel suchen, den Meistern keine Erwägungen unterschieben, welche unerweislich oder unwahrscheinlich sind. Dann wird er einen ungestörten und reinen Genuss finden.

H. L. U.



Kopf der Statue des Laokoon.

Statue einer trauernden Barbarin.

Marmor. Florenz, Loggia dei Lanzi.

Unter dem falschen Namen der »Thusnelda« ist die bedeutend überlebensgrosse, gut erhaltene¹⁾ Statue bekannt geworden. Bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Antikensammlung der Familie della Valle zu Rom nachweisbar, ist sie noch in dem nämlichen Jahrhunderte in den Besitz der Medici und dadurch später nach Florenz gelangt, wo sie, in der Loggia dei Lanzi aufgestellt, neben der Gruppe des Menelaos mit dem sterbenden Patroklos wohlverdienten Ruhm erlangt hat. Denn sie erregt sowohl unser künstlerisches als auch gegenständliches Interesse in hohem Grade. Mit Recht wird in der Figur, welche in dem Gesichtsausdruck weder griechischen noch römischen Typus zeigt, eine trauernde Barbarin erkannt; da aber in Ermangelung eines Fundberichtes die ursprüngliche Bestimmung nicht ermittelt ist, so kann die fast allgemein gebilligte Vermutung, dass die Statue als Personifikation eines besiegt Barbarenvolkes ein in den Anfängen der Kaiserzeit zu Rom errichtetes Siegesdenkmal geschmückt habe, nicht erwiesen werden, und die Möglichkeit früheren Ursprungs oder der Nachbildung eines älteren Musters aus hellenistischer Zeit bleibt vorerst noch bestehen. Jene Deutung freilich wird begünstigt durch die Thatsache, dass sehr ähnliche Gestalten neben einem gefangenen Fürsten auf dem zu Arausio, dem heutigen Orange, in Gallia Narbonensis wahrscheinlich zur Zeit des Tiberius errichteten Triumphbogen wiederkehren²⁾ und Darstellungen der Germaninnen auf der Markussäule zu Rom in der Tracht mit der sogenannten Thusnelda manchen Berührungspunkt bieten,³⁾ sowie deren charakteristische Kleidung durch die berühmte Stelle in Tacitus Germania⁴⁾ teilweise erklärt wird. So wird die Bezeichnung »Gallia devicta« oder »Germania devicta« nach dem zur Zeit vorliegenden monumentalen und litterarischen Material der Wirklichkeit am nächsten kommen.

In ruhiger Haltung, mit beiden Fusssohlen fest auftretend, steht eine hochgewachsene Frau von kräftiger Körperbildung vor uns; sie ist in ihren geschlossenen Umrissen einer schlanken Säule oder einem regelmässig emporgewachsenen Baumstamme vergleich-

bar¹⁾ und eignet sich in dieser Gebundenheit der Formen vortrefflich zu architektonischer Verwendung. Durch das zum Zeichen der Ruhe übergeschlagene linke Bein und den Wechsel in der Haltung der Arme ist sie in Verbindung mit der kontrastierenden Bewegung der Kreuz- und Querlinien der Gewandung trotz der ruhigen Stellung überaus lebensvoll rhythmisch bewegt. Die Kleidung besteht aus dicksohligen Schuhen und einem die Arme, sowie die linke Brust freilassenden Chiton mit gegürtetem Überschlag, endlich einem chlamysartigen Mantel, der über das linke Handgelenk gelegt und, nach hinten gezogen, über die linke Schulter vorfällt, sowie unter dem linken Arm durchgesteckt, nach abwärts hängt. Bewundert wird mit Recht Haltung und Ausdruck des Kopfes. Das herrliche, durch Scheitelung mehrfach gegliederte Haar wallt in mächtigen Strähnen nach rückwärts tief herab, einzelne Löckchen hängen zur Andeutung der durch den Schmerz veranlassten Vernachlässigung der Haarpflege in die Stirne herein. Das Haupt ist einem häufigen Typus der Trauer entsprechend gegen den rechten, zum Kinne erhobenen Arm geneigt, der auf die linke Hand gestützt zu denken ist. Das feine Oval des Antlitzes zeigt in dem ernsten und festen Blick tiefe Betrübtheit, stille Ergebenheit in das unvermeidliche Geschick der Besiegung, entbehrt aber nicht einer gewissen Hoheit und Würde eines vornehmen, durch die Unterwerfung ungebeugten Charakters, der dem Sieger Achtung geboten haben wird und uns heute noch mächtig ergreift, je länger der Blick auf dem Bilde stiller und edler Trauer ruht.

Die ganze Statue ist, wenn sie wirklich ein römisches Originalwerk vorstellt, ein beachtenswerter Beweis für die Leistungsfähigkeit der römischen Triumphalkunst im augusteischen Zeitalter. Indes das Vorbild derselben lässt sich mindestens bis in das 4. Jahrhundert v. Chr. zurückverfolgen und zeigt an einem klaren Beispiele den lange wirksamen Einfluss der Tradition eines Typus. Denn auf attischen Grabdenkmälern und, von diesen entlehnt, auf dem berühmten Sarkophag der »Klagefrauen« aus Sidon in Konstantinopel kehrt die Gestalt der trauernden Frau in fast völlig gleicher Form wieder. In der hellenistischen Epoche, vielleicht in Pergamon, wird das Urbild zur Darstellung der Personifikation unterworfenen nichtgriechischer Nationen verwendet und umgestaltet worden sein, um zur Zeit der Römer griechischen oder unter griechischem Einflusse arbeitenden einheimischen Künstlern bei der statuarischen Ausschmückung von Siegesdenkmälern über barbarische Völker das Muster zu sein. H. L. U.

¹⁾ Abgesehen von kleineren Ergänzungen ist fast der ganze rechte Unterarm neu.

²⁾ Ebenso auf einem zu Palermo aufbewahrten römischen Sarkophag mit Darstellungen von Kämpfen zwischen Römern und Galliern, ferner an dem Basament des Konstantinsbogens zu Rom.

³⁾ Auf einem in Triest befindlichen Relief aus Kula in der Nähe von Philadelphia in Lydien, durch welches der Inschrift zufolge Germanicus oder der Kaiser Gaius geehrt wird, ist ein solches Frauenbild als *Γερμανία* bezeichnet.

⁴⁾ cap. 17: . . . feminae . . . lineis amictibus velantur . . . , partemque vestitus superioris in manicas non extendunt, nudae brachia ac lacertos; sed et proxima pars pectoris patet.

¹⁾ Hingewiesen sei auf die Statue eines Mädchens von der Korenhalle des Erechtheions zu Athen, abgebildet Nr. 24 dieser Schulausgabe.

Reliefs der Marcus-Säule zu Rom.

Noch heute stehen in Rom zwei mächtige Säulen aufrecht, die von einem erzählenden Reliefbande spiralförmig umschlungen sind. Beide beziehen sich auf die Kämpfe römischer Kaiser mit den kräftigen Völkern, welche das Reich von Norden, von der Donau her, bedrohten. Künstlerisch bedeutender ist die Säule Trajans, welche die Siege dieses Kaisers über die Daker feiert; aber gegenständlich wichtiger für uns Deutsche ist die des Kaisers Marcus, welche den Kämpfen mit den vorwiegend germanischen Völkern an der mittleren Donau, dem sog. Markomannenkriege, gilt.

Aus der langen Serie der Bilder dieser Marcus-Säule sind hier vier Proben auf einer Tafel vereinigt.

1. Das Regenwunder im Quadenlande. Dieses Bild fällt in den Anfang der langen Reihe. Es ist berühmt, und die hier dargestellte Scene wird auch in unserer sonst so kümmerlichen Überlieferung über den Markomannenkrieg eingehender erwähnt. Das zuverlässig überlieferte Datum der Begebenheit ist das Jahr 174 n. Chr., woran man mit Unrecht hat rütteln wollen. Es sind somit die Ereignisse des Jahres 174, mit welchen die Säule beginnt. Ihren Endpunkt aber bezeichnet, wie aus verschiedenen Umständen mit Sicherheit hervorgeht, der vorläufige Abschluss des Krieges 175. Die Errichtung der Säule ist höchst wahrscheinlich schon bei dem Triumph, den Kaiser Marcus 176 über die Germanen und Sarmaten feierte, beschlossen und ihr Bilderschmuck entworfen worden.

Das »Regenwunder« von 174 ereignete sich nach der Überlieferung (bei Dio Cassius 71, 8 ff.) in folgender Weise: Die Römer rückten im Lande der Quaden vor, wurden von den Feinden umzingelt, vom Wasser abgeschnitten und litten in der Hitze unter entsetzlichem Durste. Da bricht ein gewaltiges Gewitter los, das den Feinden nur Schaden, den Römern nur Nutzen bringt und sie aus der Gefahr der Vernichtung befreit; sie erfechten einen glänzenden Sieg. Der Kaiser schreibt an den Senat, dass er kein Bedenken getragen habe, da die unverhoffte Hülfe eine göttliche — dies bestimmte der Kaiser nicht näher — gewesen sei, auch ohne vorherige Genehmigung des Senats die siebente Imperatorenacclamation seitens des Heeres anzunehmen. Die Säule stellt nicht einen helfenden Gott, sondern nur die Naturerscheinung selbst, das mit gewaltigem Platzregen verbundene Gewitter personifiziert dar, wobei als Grundlage der Typus des Gottes des Regenwindes, des Notus diene (vgl. Ovid., met. I, 264 ff.); von diesem stammen die Flügel; mit der Personifikation ist in geschickter Weise die natürliche Darstellung des Regens selbst verbunden, der in Strömen von Haar, Bart und Armen herniederwallt. Unten sieht man versinkende Rosse und tote Quaden; links einige der geretteten Römer. Die Figuren rechts gehören zu der folgenden Scene.

Mit Unrecht hat man neuerdings einen Gegensatz zwischen der Überlieferung und dem Säulenrelief gesehen oder gar gemeint, die Überlieferung sei nur aus Missverständnis der Säule entsprungen. Allein sicher ist, dass sowohl heidnische als christliche Legende

sich sofort an jenen oben nach der ältesten Überlieferung und der Säule berichteten Vorgang angeschlossen hat.

2. Hinrichtung germanischer Edlen. Sechs Männer werden durchs Schwert gerichtet. Ihre Hände sind auf dem Rücken zusammengebunden. Die Häupter zweier liegen schon am Boden. Auch die Männer, welche die Exekution vollstrecken, sind ihrem Typus nach Germanen. Im Hintergrunde römische Reiter, welche den Richtplatz umstellt halten. Wahrscheinlich ist die Bestrafung aufständischer Germanen gemeint. Die den Römern treu gebliebenen Stammesgenossen müssen die Exekution ausführen. Der germanische Typus ist hier deutlich ausgeprägt in den edeln, schmalen, hohen Gesichtern mit den langen Bärten. Die Tracht der Germanen besteht hier wie immer auf der Säule aus engen Hosen, die aber häufig das einzige Kleidungsstück sind; dazu tritt oft ein kurzer Rock und ein auf der Schulter festgestecktes Sagum.

3. Germanischer Fürst gefangen abgeführt. Links oben ist eine hochgelegene Burg angedeutet. Zwei römische Soldaten führen zwei germanische Männer gefesselt den Bergweg herunter. Der vordere von ihnen ist vom Künstler besonders sorgfältig ausgeführt; es ist der schönste edelste Germanenkopf auf der Säule. Man darf in ihm den König Ariogaesus vermuten, auf dessen Einbringung Kaiser Marcus einen hohen Preis gesetzt hatte (Dio Cassius 71, 14). Ein dritter römischer Soldat treibt die gefangenen zwei Söhne des Fürsten vor sich her.

4. Römische Reiterei jagt berittene Sarmaten in die Flucht. Die Hauptgegner der Römer in diesem Kriege waren neben den Germanen die die Theissebene bewohnenden Sarmaten. Sie werden von den Germanen sehr verschieden gebildet. Sie sind ein flinkes Reitervolk von aufgeregtem, leidenschaftlichem Wesen, aber niedrigen servilen Manieren; die Köpfe haben einen unedeln Typus mit tief eingesenkter Nasenwurzel; der Bart lässt die Wangen grösstenteils frei, ist aber vom Kinn aus stark und lang. Sie tragen ausser den Hosen immer den Rock und zuweilen das Sagum darüber. Ihre Waffe ist die Wurflanze. Auf diesem Bilde sind sie in eiligster Flucht begriffen. Einer ist vom Pferde gefallen, das allein weiter rennt; er wird von einem Römer niedergestossen. — Mit Unrecht hat man in diesem Typus auch Slaven zu erkennen geglaubt.

Der germanische und der sarmatische Typus sind auf der Säule immer deutlich geschieden. Daneben kommen nebensächlich noch einige andere Völkertypen vor wie die keltischen Cotini.

Von den römischen Soldaten tragen die Legionare, deren einige auf diesem Bilde rechts sichtbar werden, den seit Trajan eingeführten Streifenpanzer, die Auxiliar-Kohorten und die Reiterei das Kettenhemd.

Die Figuren sind (wie auch schon an der Trajanssäule) immer so geordnet, dass, was hintereinander gedacht ist, übereinander dargestellt wird.

A. F.



Statue der Hera im Vatikan.

Diese überlebensgrosse Marmorstatue wurde in Rom auf dem Viminal bei einer vom Kardinal Francesco Barberini veranstalteten Ausgrabung gefunden und befindet sich jetzt in der grossen Rotunde des Vatikanischen Museums. Man pflegt sie nach dem ersten Besitzer die »Barberinische Hera« zu nennen. Die Statue ist gut erhalten; nur die aus dem Gewande vortretenden Arme, die aus besonderen Stücken gearbeitet und angesetzt waren, sind verloren und jetzt ergänzt; doch konnte der Ergänzter das Richtige kaum verfehlen. Am Kopfe ist nur die Nase neu; im übrigen ist der Kopf vortrefflich erhalten und ungebrosen; er ist aber mit dem anstossenden unbekleideten Teile der Brust aus einem besonderen Stück Marmor gearbeitet und eingesetzt. Auch die Füsse waren besonders angesetzt; der linke ist ergänzt. Das Zusammenfügen grosser Marmorfiguren aus Stücken war im Altertum etwas ganz Gewöhnliches und man hatte eine grosse Geschicklichkeit darin. Man sparte auf diese Weise am Material und konnte die Marmorfiguren zu relativ billigen Preisen herstellen.

Die Statue ist eine im zweiten Jahrhundert n. Chr. wahrscheinlich für den Palast eines vornehmen Römers, möglicherweise aber auch für ein Heiligtum in Rom gearbeitete Kopie eines verlorenen griechischen Originals aus der Zeit unmittelbar vor oder während des peloponnesischen Krieges. Das Werk muss in späterer Zeit berühmt gewesen sein, indem es mehrfach kopiert worden ist. Eine besonders gute Wiederholung, die in den Ruinen einer römischen Villa in den Sabiner Bergen gefunden ward, befindet sich jetzt in Kopenhagen; sie ist eine Arbeit etwa augusteischer Zeit; das hohe Diadem, das den Kopf unserer Statue schmückt, fehlt ihr nach dem Gebrauche der älteren Marmorarbeit, wo dergleichen Einzelheiten besonders aus Metall angesetzt zu werden pflegten.

Der Stil des uns durch die Kopien vergegenwärtigten Werkes ist so sehr verwandt dem einer ebenfalls im Altertum sehr berühmten und in zahlreichen Kopien erhaltenen Aphroditestatue, wo die Göttin in dünnem, ungegürteten Gewande dargestellt ist, dass man einen und denselben Künstler als Schöpfer beider Werke anzusehen hat. Die Aphrodite geht aber sehr wahrscheinlich auf Alkamenes, den berühmten Schüler des Phidias zurück; mithin wird auch die Hera auf denselben grossen Künstler zurückzuführen sein.

Die Deutung der Göttin als Hera kann zwar nicht als völlig sicher angesehen werden, indem ihr Typus an keinem Denkmale als Hera oder Juno gesichert ist; allein sie ist sehr wahrscheinlich, und der

Name Hera erklärt die gesamte Auffassung wie die Einzelheiten der Statue entschieden am besten.

Eine hehre Gestalt steht vor uns, eine grosse erhabene Göttin, eine wahre Königin und Herrin. Und doch trägt sie den Kopf nicht stolz erhoben, sondern milde geneigt, Gewährung verheissend den Wünschen des Frommen, der sich ihr betend naht.

Sie trägt das dünne ungegürtete Untergewand, das die mächtigen Formen des Körpers durchscheinen lässt, ähnlich Aphrodite, der Göttin der Liebe, und wie bei jener gleitet das Gewand an der einen Schulter lose herab. Allein der Unterkörper ist von dem schweren dichten Mantel verhüllt, der ernste strenge Würde verkündet.

Der Mantel liegt mit dem einen Ende auf der linken Schulter auf und ist im Rücken nach der rechten Hüfte und von hier mit dem anderen Ende nach der linken Seite gezogen, wo er von dem linken Ellenbogen fest angedrückt und gehalten wird. Der Mantel bildet vorne einen grossen dreieckigen Überschlag, ganz ähnlich wie bei der Athena von Velletri (Nr. 3). Hier wie dort giebt eben diese Gewandanordnung dem Auftreten der Göttin etwas besonders Majestätisches.

Die Statue stimmt mit jener Athena auch in der Stellung und Haltung überein. Die Göttin ruht wie dort auf dem linken Fusse, während der rechte in Schrittstellung zurückgezogen ist. Die nackten Füsse tragen an beiden Statuen jene Sandalen mit schweren dicken Sohlen, die an den Götterbildern der phidiasischen Periode gewöhnlich sind und die auch die Athena Parthenos (Nr. 1) trägt. Es stimmt ferner an jenen beiden Statuen die Haltung der Arme und die Wendung des Kopfes durchaus überein. Die erhobene Rechte stützte sich dort auf die Lanze, hier auf das Scepter; die vorgestreckte Linke trug ein Attribut, das wir nicht mehr feststellen können; möglicherweise die Opferschale, wie der Ergänzter angenommen hat.

Die welligen, mit dem Diadem geschmückten Haare sind in der Mitte gescheitelt und zurückgestrichen, hinten aber aufgenommen und in ein Tuch gesammelt, ganz ähnlich wie bei der obengenannten Aphrodite. Allein der Ausdruck des Kopfes ist recht verschieden von der hingebenden, süss lächelnden Anmut jener Liebesgöttin; er ist ernst und streng, wenn auch nicht ohne königliche Milde.

So passt das plastische Bild dieser Göttin vortrefflich zu jener in Mythos und Dichtkunst erscheinenden Gestalt der Hera, der hehren Gemahlin des Zeus, der Himmelskönigin, der Beschützerin des Ehebundes unter den Menschen.

A. F.

Statue des Asklepios.

Marmor. Neapel, Museo nazionale.

Die etwas über die natürliche Grösse eines Erwachsenen gebildete, im ganzen gut erhaltene und richtig ergänzte¹⁾ Statue, als deren Fundort ohne sichere Gewähr der Äskulaptempel auf der Tiberinsel in Rom bezeichnet wird, ist seit Mitte des 16. Jahrhunderts in der Antikensammlung der römischen Familie Farnese nachweisbar und nach dem Aussterben derselben zu Ende des vorigen Jahrhunderts mit anderen, teilweise weltberühmten Antiken nach Neapel gelangt. Sie ist die mässig gute Kopie eines griechischen Originalwerkes, das aus stilistischen Gründen wahrscheinlich unter dem Einfluss phidias'scher Kunst wohl nicht allzu lange nach den Parthenonskulpturen von einem unbekannten Künstler geschaffen worden ist und jedenfalls dereinst als Tempelbild in einem Heiligtum des Gottes geweiht war.

Asklepios, bei Homer²⁾ als einfacher Arzt genannt, wurde in Griechenland als orakel- und heilspendender Erdgeist verehrt und hat daher die heilige Schlange als unzertrennliches Attribut bei sich. Sein Kult ist dort seit alter Zeit an vielen Orten unter immer stärkerer Betonung des ärztlichen Berufes des Heilgottes weit verbreitet gewesen und hat insbesondere zu Epidauros in Argolis einen berühmten Mittelpunkt gefunden. Von diesem nach Rom überführt, hat er von hier aus seinen Weltlauf genommen.

Die künstlerische, bis in die spätrömische Zeit massgebende Darstellung des Asklepios ist gegen das Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. ausgestaltet worden und kann in der hier abgebildeten Statue als einem wertvollen Beispiele der zahlreich erhaltenen Monumente gewürdigt werden. Die Göttlichkeit des Bildes, das bei geschlossenen Umrissen beinahe in architektonischer Regelmässigkeit sich aufbaut, wird durch die an eine Kultstatue erinnernde ehrwürdige Erscheinung, sowie durch die Beifügung der breiten, wulstigen Wollbinde im Haare, durch die heilige Schlange und den mit einer netzartigen Bedeckung umhüllten Omphalos³⁾ angedeutet. Im übrigen ist die Gestalt über das Menschliche nicht erhaben, sondern tritt als ein im besten Lebensalter stehender Mann entgegen, dessen breite Körperbildung insbesondere durch die vom Gewande

freigelassene Brust sich offenbart und den Gott als Muster kräftiger Gesundheit darstellt. Die Kleidung entspricht derjenigen des griechischen Bürgers. Das Himation ist in grossen Flächen und einfachen Falten um den Körper gelegt und nur an den beiden über den linken Arm fallenden Enden reicher drapiert. Die festaufstehenden Füsse sind mit dicksohligen Sandalen bekleidet. Der linke, in dem Himation verborgene Arm ist in die Seite gestützt, der gesenkte rechte fasst den dicken, in die Achselhöhle gestemmen Wanderstab, der von der heiligen Schlange umringelt wird. So ist Asklepios hier als der stets rüstige, von einem Kranken zum andern eilende Arzt gedacht, der zwar im gegenwärtigen Augenblicke in ausrunder Stellung verharret, aber in seinem Geiste auch jetzt thätig erscheint. Denn er hat das Haupt, das von einem Vollbarte umrahmt ist und durch die üppige Fülle des Lockenkranzes ein überaus ehrwürdiges Aussehen gewinnt, leise zur Seite geneigt; die mächtige, stark vortretende Stirne, der nachdenkliche, in die Ferne gerichtete Blick, die milden, väterlichen Züge (τὸ μελίχιον, πρᾶον) lassen den Betrachter das Wesen des gereiften und erfahrenen, stets hilfereiten Arztes in seiner edelsten Form erkennen. Gerade der Ausdruck des Hauptes erhebt neben der gesamten ehrwürdigen Erscheinung das Bildwerk auch ohne starke Betonung äusserer Mittel der Darstellung über das Menschliche weit empor. Diese Vereinigung von schlichter Einfachheit und göttlicher Erhabenheit, die noch heutzutage tiefe Wirkung ausübt und grosses Vertrauen einflösst, wird im Altertum dem im Heiligtum dem Kultbilde nahenden Gläubigen Trost im Leide und zuversichtliche Hoffnung geweckt haben. So versteht man beim Anblicke des ehrwürdigen Bildwerkes die zahlreichen, dem Asklepios gewidmeten Beinamen, die weniger fromme religiöse Scheu, als rührendes kindliches Vertrauen der Menschheit zu dem Heilgotte offenbaren: Die dichterisch erhabenen Bezeichnungen »χάρμα μεγ' ἀνθρώποισι, κακῶν φελκτῆρ' ὀδυνῶν«¹⁾ und »τέκτονα νοδυνίας ἄμερον γυιαρχέος . . ἥρωα παντοδαπᾶν ἀλκτῆρα νούσων«²⁾ haben, ebenso wie die das Wesen der Gottheit knapp und klar zusammenfassenden Worte »θεῶν ὁ πραότατός τε καὶ φιλανθρωπότατος«³⁾ und ähnliche mehr in der künstlerischen Darstellung des Asklepios deutlichen monumentalen Ausdruck gefunden.

H. L. U.

¹⁾ Abgesehen von kleineren Ergänzungen ist der grösste Teil des rechten Armes, sowie des Stabes und der Schlange, erneuert.

²⁾ Ilias 4, 194.

³⁾ Die Beziehung dieses sonst dem delphischen Apollo beigegebenen Attributs, das den Mittelpunkt der Erde bezeichnet, zu dem Kult des Asklepios ist litterarisch nicht überliefert.

¹⁾ Hymnos auf Asklepios, homerische Hymnen 16, 4.

²⁾ Pindar, pythische Oden 3, 6 ff.

³⁾ Aelius Aristides 18: εἰς τὸ φρέαρ τοῦ Ἀσκληπιοῦ (Dindorf, I. 409).

Dioskur vom Monte Cavallo zu Rom.

Die Tafel zeigt die eine der beiden gewaltigsten und besterhaltenen Kolossalfiguren, die uns das Altertum hinterlassen hat. Die Seitenansicht ist auf der hier im Texte gegebenen Abbildung zu sehen. Das Gegenstück zeigt die gleiche Bewegung, nur mit vertauschten Seiten. Es sind die beiden Dioskuren, die ihre bäumenden Rosse am Zügel führen, nach denen der Platz auf dem Quirinal zu Rom, wo sie stehen, seit dem Mittelalter der »Monte Cavallo« heisst. Als »cavalli marmorei« werden sie zuerst im 10. Jahrhundert erwähnt. Sie gehören zu den wenigen Antiken, die niemals verschüttet waren. Sie standen bis 1589 auf einem antiken mächtigen aufgemauerten und mit Marmorplatten verkleideten Postamente, und zwar gehörten sie allem Anscheine nach zum Schmucke der Hallen und Gärten der gewaltigen Konstantins-Thermen, von denen Reste in jener Gegend bis ins 16. Jahrhundert erhalten waren. Auf den Marmorplatten des Postamentes standen in monumentalen grossen Buchstaben die antiken, dem Postamente offenbar gleichzeitigen, also wohl der konstantinischen Epoche angehörigen Inschriften »opus Praxitelis« unter der auf unserer Tafel abgebildeten Statue, welche das Pferd mit der Linken zügelt, »opus Fidia« unter der anderen, welche das Ross mit der Rechten zügelt. In dem Postamente waren, wie dergleichen namentlich in späterer römischer Zeit sehr gewöhnlich war, ältere Architekturstücke verbaut. Die Statuen selbst waren viel älter als diese dem Standort nach vermutlich konstantinischen, jedenfalls wegen des Gebrauchs von F statt Ph nicht wesentlich früheren Inschriften; ihrer Arbeit nach können die Statuen nicht später als die frühere Kaiserzeit sein. Sie schmückten ursprünglich den Eingang eines grossen Baues, den sie flankierten, indem die beiden Ecken des Eingangs je in den Winkel zwischen Ross und Jüngling fielen. Der Bau war gewiss zerfallen, und die Statuen, wie es scheint, damals schon beschädigt, als sie in den konstantinischen Thermen Neuauftellung erhielten.

Erst 1589 ward durch Sixtus V. diese spät antike Aufstellung ersetzt durch eine neue, die im wesentlichen noch jetzt besteht. Die beiden Kolosse wurden auf zwei neuen getrennten Basen nebeneinandergestellt und die schadhaften Teile ergänzt. Die Inschriften wurden durch neue Kopien ersetzt, wobei sie aber vertauscht wurden (weshalb der Dioskur unserer Tafel jetzt auf der modernen Inschrift Werk des Phidias heisst). Endlich wurde 1786 der vom Mausoleum des Augustus stammende Obelisk zwischen die beiden

etwas auseinander gerückten Kolosse gesetzt, und 1818 wurde eine grosse Brunnenschale hinzugefügt.

Abgesehen davon, dass durch das jahrhundertelange Stehen im Freien die Oberfläche des Marmors an den Vorderseiten ganz zerfressen ist, sind die Kolosse vortrefflich erhalten und nur unwesentliche Stücke sind ergänzt. Das grösste moderne Stück ist die Brust mit den Vorderbeinen des Pferdes auf unserer Tafel.

Die Inschriften gehören in eine Klasse mit verschiedenen ganz ähnlichen, an römischen Postamenten gefundenen Bezeichnungen berühmter Werke oder deren Kopien, wie opus Polycliti, opus Praxitelis, opus Bryaxidis u. a., die in gute Zeit, meist etwa das 2. Jahrhundert n. Chr. gehören und eine vortreffliche authentische Überlieferung über die Urheber der einst auf den Basen befindlichen Statuen darstellen. Unsere Inschriften, wenn auch erst bei der Neuauftellung in den konstantinischen Thermen angebracht, ersetzen doch gewiss ältere gleichlautende; denn die prächtige neue Aufstellung nach der Zerstörung des einst zugehörigen Baues erfolgte doch eben wohl, weil die Statuen namhafte waren und ihre grossen Künstlernamen schon trugen. Jedenfalls haben wir von vornherein nicht den geringsten Grund, an der Richtigkeit dieser inschriftlichen Überlieferung zu zweifeln. Wir würden nur dann ein Recht dazu haben, wenn es aus stilistischen Gründen unmöglich wäre, die Statuen als das zu verstehen, was die Inschriften von ihnen sagen, als Werke, d. h. Kopien nach Werken eines Praxiteles und Phidias. Nun ist dies aber nicht nur nicht der Fall, sondern das Gegenteil tritt ein: auch ganz abgesehen von allen Inschriften müssten wir, nur dem Stile nach, die Statuen notwendigerweise dem Kreise des Phidias zuschreiben.

Was der feine Blick des Bildhauers Canova schon erkannt hatte, dass es in Rom kein Werk gebe, das der grossartigen Eigenart der Parthenonskulpturen so nahe komme wie jene Kolosse, bestätigt sich bei jeder genaueren Vergleichung. Allerdings haben wir hier nur römische Kopien, nicht Originale vor uns; die verlorenen Originale waren ohne Zweifel von Bronze und entbehrten der plumpen Stützen, welche im Marmor notwendig waren und sich unter den Pferden, sowie je neben dem vorschreitenden Beine der Jünglinge in Gestalt eines Panzers befinden. Der Stil entspricht in allem einzelnen, wie im ganzen vollkommen dem von Fries und Giebel des Parthenon. Insbesondere charakteristisch ist die eigenartige Bildung der Rosse und die

ganze schwungvolle Bewegung der sie bändigenden Jünglinge, die genau entsprechend am Basisrelief der Athena Parthenos wie am Parthenonfriesse vorkommt, und nicht minder charakteristisch ist die Art der Stilisierung der Körperformen der Jünglinge und die ihrer Köpfe, zu denen sich unter den attischen Reitern des Parthenonfrieses die nächsten Verwandten finden.

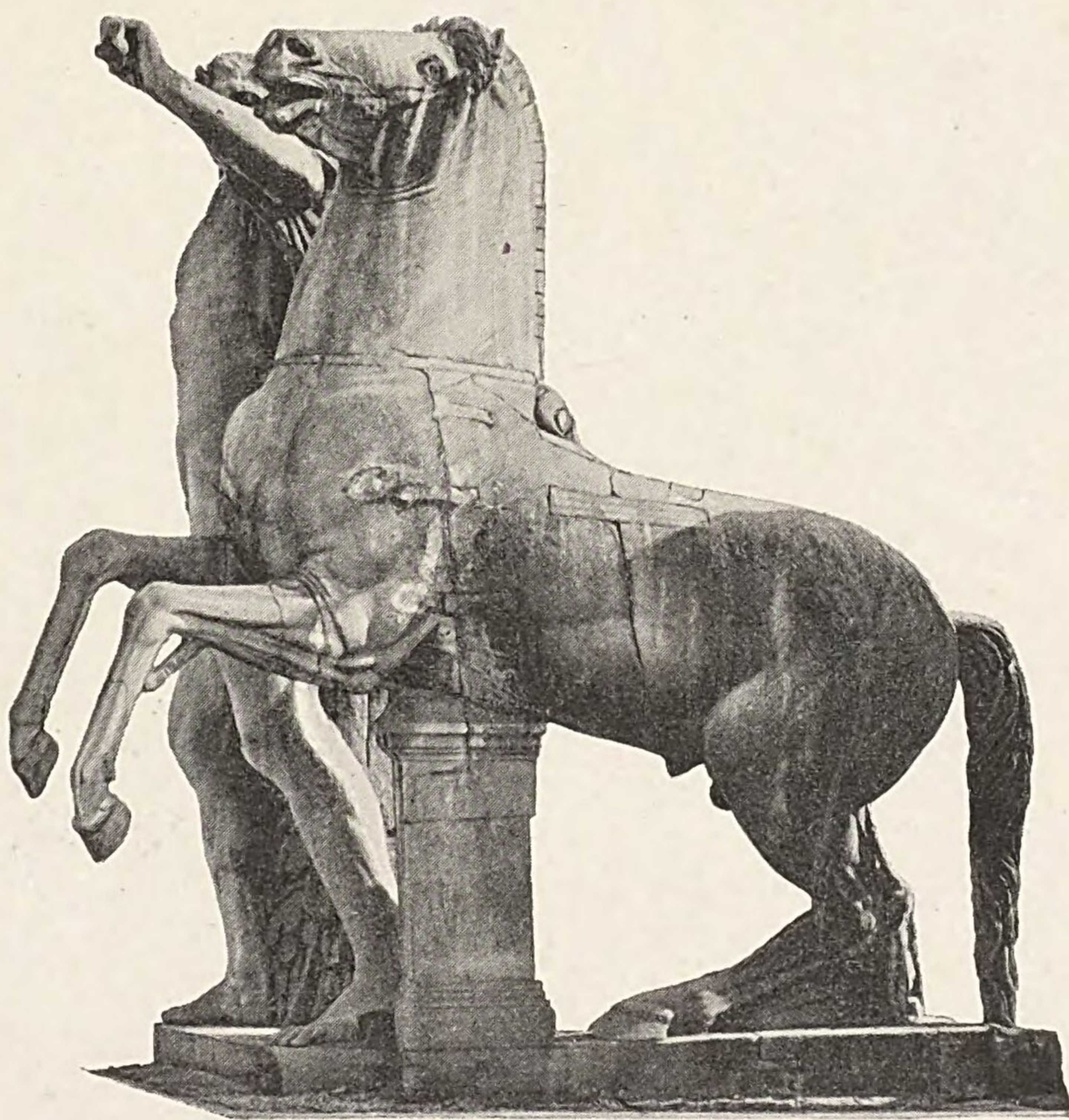
Der begeisterte feurige Schwung, der die ganzen Gestalten durchzieht, erreicht in den herrlichen Köpfen seinen höchsten Ausdruck. Die Haare wehen im Winde zurück und umgeben wie Strahlen das Haupt, und aus den weit offenen Augen sprüht göttliches Feuer. Das sind die lichten Söhne des Zeus, die Διόσκοροι, die im Strahlenglanze mit ihren glänzend weissen Rossen sich tummeln, die πύλων δματήρες (Alkman), die λευκόπῳλοι (Pindar), die ἵπποισι μαρμαίροντε (Euripides).

In die erhobenen Hände sind natürlich die Zügel zu ergänzen, in die gesenkten je eine Lanze. Vermutlich waren, worauf je ein Loch auf dem Scheitel deutet, vergoldete Sterne auf den Köpfen angebracht; denn Sterne gehören zu den gewöhnlichsten Symbolen

der Dioskuren. Dass ihnen hier die eiförmigen Mützen, die Piloι fehlen, kommt daher, weil zur Zeit der Entstehung der Originale dies Attribut der Dioskuren überhaupt noch unbekannt war; es verbreitete sich erst in der Epoche nach Alexander.

Der auf unserer Tafel wiedergegebene Dioskur wird in der antiken Sockelinschrift als Werk des Praxiteles bezeichnet, der andere als das des Phidias. Es hat einen Praxiteles gegeben — wahrscheinlich war es der Grossvater des jüngeren berühmteren Künstlers des Namens — der als Zeitgenosse des Phidias in Athen wirkte. Dieser ist hier zu verstehen; dass zwei oder mehr Künstler gemeinsam einen grösseren, aus mehreren Figuren bestehenden Auftrag ausführten und sich in die Arbeit teilten, war im Altertum etwas ganz Gewöhnliches. Die Grundzüge des Ganzen werden wohl von dem wahrscheinlich älteren und angeseheneren der beiden, von Phidias entworfen worden sein; die mit Praxiteles Name bezeichnete Figur unterscheidet sich durch leidenschaftlicheres, stürmischeres Wesen, wie es bei dem jüngeren Künstler wohl verständlich ist.

A. F.

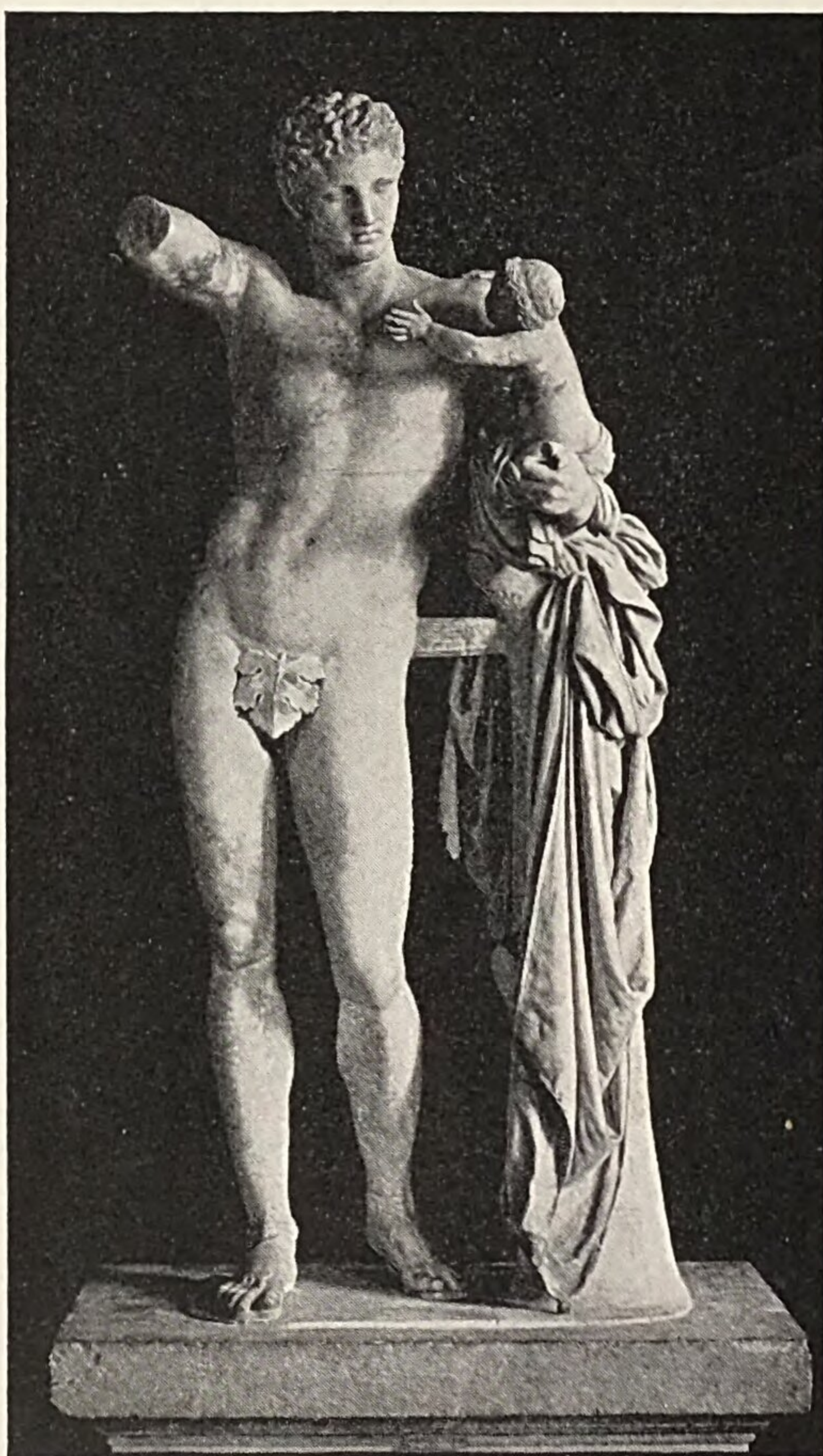


Kopf des Hermes aus der Gruppe des Hermes und Dionysosknäbleins.

Von Praxiteles. Überlebensgross. Parischer Marmor. Olympia.

Der bereits seit längerer Zeit erfolgte Nachweis mehrerer litterarisch überlieferter Werke des Praxiteles in römischen Kopien hat die Bedeutung des von alten Schriftstellern gepriesenen attischen Marmorbildners, sowie die Grösse des Verlustes der Originale ahnen lassen. Um so berechtigter war die laute Freude der Kunstkenner, die sich rasch der ganzen gebildeten Welt mitgeteilt hat, als am 8. Mai 1877 bei Gelegenheit der auf Kosten des deutschen Reiches unternommenen Ausgrabungen der Festesstätte von Olympia die hier im Texte abgebildete, im ganzen sehr gut erhaltene¹⁾ Gruppe an das Tageslicht gekommen und würdig bekannt gemacht worden war. In der Cella des Heratempels der Altis wurde sie zwar ohne Künstler- und Weihinschrift gefunden, konnte aber auf Grund ihrer stilistischen Eigenart sogleich mit der von Pausanias als dort befindlich erwähnten Gruppe des Praxiteles²⁾ identifiziert werden. Wahrscheinlich ist sie von einer anderen Stelle der Altis oder vielleicht auch aus einem anderen Orte erst später zu einer uns unbekannten Zeit in jenes Heiligtum versetzt worden, da die gemeinsam mit der Gruppe gefundene Basis einer bedeutend jüngeren Epoche als diese angehört und infolgedessen nicht die ursprüngliche ist. Der ehemalige Aufstellungsort des Meisterwerkes kann ebenso wenig wie der Anlass der Darbringung in Ermangelung litterarischer Nachrichten ermittelt werden. Dagegen bietet das Verständnis der Darstellung keinerlei Schwierigkeit: Der Götterbote Hermes ist von Zeus beauftragt worden, sein Bruderlein, den kleinen Dionysos, nach Nysa in Bötien zu den

Nymphen als dessen künftigen Pflegerinnen und Erzieherinnen zu bringen, und hält auf der Wanderschaft dorthin Rast, indem er die Chlamys abgestreift hat und auf einem von dem Gewande grösstenteils bedeckten Baumstamme den linken Ellenbogen aufstützt. Das Knäblein, das er auf dem Arme hält, lehnt sich mit der rechten Hand an die Schulter seines Beschützers und hat die linke nach einem von Hermes einst gehaltenen Gegenstand ausgestreckt; in demselben, der mit dem grössten Teile des rechten Armes verloren gegangen ist, vermutet man mit hoher Wahrscheinlichkeit eine für den künftigen Gott des Weines überaus passende Traube. Wie Hermes von den griechischen Dichtern als allzeit rüstiger, stets dienstbereiter und gewandter Götterbote,¹⁾ als Vertreter jugendlicher Kraft²⁾ und Schönheit³⁾ gefeiert und im Kultdienste weit und breit verehrt worden ist, so bietet diese Statue eine plastische Verkörperung seines Wesens und seiner Wirksamkeit dar. Denn er tritt in derselben als kräftig gebaute, edle Jünglings-



gestalt von heiterem, freundlichem Charakter entgegen. Doch weit mehr als das rhythmisch bewegte und harmonisch geschlossene Gesamtbild der Gruppe ist das tadellos erhaltene⁴⁾ Haupt als schönster Teil des Bildwerkes in Abbildungen und insbesondere Abgüssen weit verbreitet und geschätzt. Sei es, dass die technisch

¹⁾ θεῶν ταχὺς ἄγγελος (Hesiod, ἔργα καὶ ἡμέραι 85) u. a. St. m. Das bei Homer übliche Beiwort »διάκτορος« kennzeichnet seine Tüchtigkeit in dieser Hinsicht am klarsten.

²⁾ »Ἐναγώνιος« heisst Hermes als Gott der Wettkämpfe und der Palästra.

³⁾ »χάριν δ' ἐπέθηκε Κρονίων« liest man im Hymnos auf Hermes, homerische Hymnen 3, 575; ebenda Vers 127 führt der Gott den Beinamen »χαρμόφρων«.

⁴⁾ Die auf der Abbildung sichtbaren dunkeln Flecken rühren von Kalksinter her, welcher sich unter der Erde an den Marmor ange-setzt hat.

¹⁾ Die linke Hand hat einst das in vergoldeter Bronze gebildete Kerykeion, die hoch erhobene rechte wahrscheinlich eine Traube gehalten.

²⁾ περιήγησις τῆς Ἑλλάδος 5, 17, 3.

meisterhafte Behandlung des Marmors und die im ganzen sorgfältig durchgeführte Arbeit beobachtet wird, sei es dass man die Einfachheit und Erhabenheit der Auffassung und Darstellung ins Auge fasst, in gleichem Masse muss die Leistung des Praxiteles als Höhepunkt künstlerischen Schaffens gepriesen werden. Der Kopf ist leise gesenkt, das Auge ruht nicht unmittelbar auf dem Kinde, sondern richtet in scheinbarer Sorglosigkeit den Blick träumerisch sinnend in die Ferne. Betrachtet man die formale Bildung des Kopfes, so werden die klaren und bestimmten Umrisse des mächtig gewölbten Rundschädels und das nach unten sich stark verjüngende Gesicht als bezeichnende Eigentümlichkeiten praxitelescher Kunst¹⁾ hervortreten. Richtet man das Auge auf die Details, so wird das mit genialer Freiheit behandelte, in einzelne Locken sich teilende Haar,²⁾ das

¹⁾ Zum Vergleiche sei auf den Kopf der Statue des lysippischen Apoxyomenos hingewiesen, die Taf. 47 dieser Schulausgabe abgebildet ist.

²⁾ Dasselbe war höchst wahrscheinlich einst mit einem aus Metall gebildeten Kranze geschmückt, wie aus den auch in der Abbildung deutlich erkennbaren Einarbeitungen im Marmor geschlossen werden darf.

von den glatten Flächen des Gesichts wirkungsvoll sich abhebt, ebenso wie die von demselben scharf abgegrenzte, in ihrem Unterteil stark hervortretende Stirne, die in leichter Wellenlinie verlaufende Nase, die Modellierung der Wangen, der ernste und zugleich freundliche Zug um den kleinen, leise geöffneten Mund, endlich die Abrundung des Kinnes mit dem Grübchen auch im einzelnen das feine Formenverständnis des Künstlers auf das glänzendste offenbaren. Im Gesamtbilde des Hauptes aber ist es das durchgeistigte, von leiser seelischer Erregung belebte Antlitz, das den Betrachter unwiderstehlich fesselt. Freilich wird gemäss der künstlerischen Auffassung und Empfänglichkeit desselben der Eindruck in mancher Hinsicht ein verschiedener sein und darf hier durch allzu starke Betonung individueller Gefühle nicht gestört werden. Zweifellos aber wird jedermann beim Anblicke des vollendeten Marmorwerkes weniger in laute Begeisterung als in frohe, gehobene Feststimmung versetzt, die als edelste und erhabenste Wirkung der bildenden Kunst erachtet werden muss.

H. L. U.

Marmorkopf der Aphrodite.

Nach Praxiteles. Etwas überlebensgross. Aus Tralles in Karien. Berlin, im Besitze des Herrn von Kaufmann.

Im Altertum wurde als schönste Statue der Erde und berühmteste Schöpfung des attischen Marmorbildners Praxiteles die nackte, in das Bad steigende Aphrodite gepriesen, welche, aus leuchtendem parischem Marmor gebildet, an einer ihrer berühmtesten Kultstätten,¹⁾ zu Knidos²⁾ am Vorgebirge Kariens, in einem kleinen, am Meere gelegenen Tempel aufgestellt war.³⁾ Jene durch die alten Schriftsteller bezeugte Wertschätzung des Bildwerkes, das auf Grund der Darstellungen knidischer Münzen aus römischer Kaiserzeit schon lange in mehreren Kopien nachgewiesen war, wird jetzt durch zahlreich erhaltene Wiederholungen auch monumental bestätigt. Bereits im Altertum wurde der Kopf als der künstlerisch vollendetste und edelste Teil der Statue insbesondere von dem feinfühlenden Kunstkenner Lucian⁴⁾ verständnisvoll beurteilt und kann in der hier in Vorder- und Seitenansicht abgebildeten Kopie, die fast unversehrt erhalten ist und als tüchtige Arbeit eines griechischen Künstlers sich darstellt, gut gewürdigt werden. So ist sie geeignet, die im Altertum dem Originale gespendeten, uns fast überschwenglich erscheinenden Lobsprüche vollauf zu bestätigen, und lässt vor allem die der praxitelischen Kunst eigentümliche zarte Behandlung des harten und spröden Marmors auch in diesem Abglanze des Urbildes genügend erkennen.

Die Göttin der Liebe, deren Aussehen und Wesen durch die in der homerischen Poesie beliebten Bei-

namen »καλή, αἰδοία, φιλομειδής« gekennzeichnet sind, ist in der Gestalt eines jugendlichen, blühenden Weibes verkörpert. Ihr Haupt, das auf dem in vollen Formen gebildeten Halse ruht, ist etwas zur Seite geneigt, der Blick der flachen schmalen Augen träumerisch sinnend und sehnend in die Ferne auf ein unbestimmtes Ziel gerichtet. Das in vielen, gleichmässig verlaufenden Strähnen angeordnete Haar, welches durch ein doppeltes Band in drei Zonen sich sondert und Ohren, sowie Schläfe teilweise bedeckt, ist rückwärts in einem Schopfe zusammengehalten. Die einzelnen Teile des ovalförmigen Gesichtes hat Praxiteles mit feinstem Formenverständnis wiedergegeben: Die dreieckige Stirne, die zarten Umrisse der Brauen, die Abrundung des Kinns, die feine Modellierung der Wangenflächen und Nase, vor allem aber der zartgebildete, etwas geöffnete Mund, um den ein leises Lächeln spielt, sind eigentümliche Vorzüge seiner Kunst, die zwar auch bei anderen weiblichen, auf ihn oder seine Schule zurückgeführten Köpfen hervortreten, bei keinem aber in dieser harmonischen Vereinigung von Anmut und Würde wiederkehren. Während bei älteren Darstellungen der Aphrodite die stärkere Betonung reifer Weiblichkeit ins Auge fällt, erscheint hier der zarte Liebreiz eines jugendlichen, mädchenhaften Wesens hervorgehoben, der für die Kunst der Folgezeit bis in die Gegenwart trotz des späterhin vielfach hervortretenden Ausdrucks der Sinnlichkeit im wesentlichen massgebend geblieben ist. Er wird in seiner schlichten Einfachheit und göttlichen Erhabenheit, ebenso wie die kraftvolle und heitere Gestalt des Hermes, als höchster künstlerischer Ausdruck jugendlicher Schönheit auf jedes empfängliche Auge einen mächtigen Zauber ausüben, so oft es auf diesem Doppelbilde ruht, bei dessen Anblick man nur darüber Zweifel hegen kann, welcher von beiden Ansichten der Preis gebührt.

H. L. U.

¹⁾ So ruft Horaz, Oden I, 30, 1, Venus als ‚regina Cnidi‘ an.

²⁾ Den Reichtum der blühenden Seehandelsstadt an Marmorwerken berühmter attischer Meister des 4. Jahrhunderts v. Chr. bezeugt litterarisch Plinius der Ältere, naturalis historia 36, 22, monumental die dort gefundene Statue der Demeter, abgebildet in dieser Schulausgabe Taf. 27.

³⁾ Plinius der Ältere, naturalis historia 36, 20 f. (vergl. auch 34, 69). Pausanias, περιήγησις τῆς Ἑλλάδος I, 1, 3. Lucian, εἰκόνες 4. Pseudolucian, ἔρωτες 13.

⁴⁾ Εἰκόνες 6; vgl. auch Pseudolucian, a. a. O. 13.

Apoxyomenos.

Marmorstatue nach Lysipp im Braccio nuovo des Vatikanischen Museums zu Rom.

Wohl selten hat die Entdeckung der römischen Kopie eines griechischen Meisterwerkes in der antiken Kunstgeschichte eine solche Wichtigkeit erlangt, als die 1849 in Trastevere zu Rom unter den Trümmern eines antiken Privathauses ans Tageslicht gekommene Nachbildung des bei Plinius dem Älteren¹⁾ unter dem griechischen Namen des Apoxyomenos erwähnten und unter dieser Bezeichnung bekannten Werkes des sikyonischen Erzgiessers Lysipp. Vortrefflich erhalten,²⁾ konnte die Statue auf diesen Meister auf Grund der Nachrichten³⁾ über das von ihm angewendete Proportionssystem des menschlichen Körpers mit grösster Wahrscheinlichkeit sogleich nach dem Funde zurückgeführt werden und bildet seitdem einen festen Ausgangspunkt für die Zuweisung anderer Werke in die lysippische Schule und Zeit. Das verlorene Bronzeoriginal, dessen ursprüngliche Bestimmung und Aufstellungsort in einem Lande griechischer Kultur uns litterarisch nicht überliefert sind, wird das Bildnis eines Wettkämpfers gewesen sein, der bei einem Festspiele im Ringkampfe oder Pankration den Sieg errungen hatte und zu dessen Ehrung die Statue an der Festesstätte selbst, vielleicht auch etwa im Gymnasium oder auf einem öffentlichen Platze seiner Heimat, geweiht war. Von Agrippa⁴⁾ nach Rom übergeführt und der Darstellung entsprechend vor den von ihm erbauten, an das Pantheon sich anschliessenden Thermen im Campus Martius aufgestellt, ist es dort allgemein bekannt und geschätzt worden; darum wurde es, als es Tiberius in die Gemächer seines Palastes entführt hatte, vom Volke bei Gelegenheit einer Theatervorstellung in echt südländischer Weise stürmisch zurückgefordert, so dass es der Kaiser an dem bezeichneten Platze wieder aufstellen liess.⁵⁾

Etwas über die Lebensgrösse gebildet, steht in völliger Nacktheit ein jugendlicher, kräftig gebauter Athlet vor uns, der nach dem Kampfe das Öl⁶⁾ und den Schmutz von dem linken Arme mit dem fest gehaltenen Schabeisen⁷⁾ entfernt. Dieses alltägliche, der Palästra entlehnte Motiv, das von bedeutenden Meistern,

wie von Polyklet,¹⁾ zur Darstellung gebracht wurde, hat Lysipp mit unerreichter Kunst wiedergegeben. Die hochaufgewachsene, elastische Gestalt mit überaus grossem Unterkörper, breiter Brust, hohem Halse und auffallend kleinem Kopfe²⁾ steht mit ziemlich weit auseinandergesetzten Füßen in scheinbarer Ruhe da, ruft aber infolge der Stellung der Beine und Arme die Vorstellung lebhafter Bewegung, eines Hin- und Herwiegens des ganzen Körpers hervor. Beim Anblicke derselben zweifelt man, ob die Geschmeidigkeit der Glieder, die feine Modellierung des Nackten, der reiche Wechsel des Muskelspiels oder die schlanke Proportionalität, die geschlossenen Umrisse,³⁾ die Rhythmik der Bewegung grössere Bewunderung verdienen. Diese Vorzüge, die vor der Marmorstatue selbst oder deren Abgüsse bei wechselndem Standpunkte erst in ihrem ganzen Umfange gewürdigt werden können, haben seit der Auffindung die stets wachsende Anerkennung der Kunstverständigen erlangt und sind für den ausübenden Künstler eine nie versiegende Quelle der Belehrung geblieben.

Über der Bewunderung des rhythmisch und harmonisch vollendeten Gesamtbildes wird allzuleicht die Betrachtung und Würdigung des Hauptes vernachlässigt, durch dessen Bildung der Meister eine neue Probe seines Könnens abgelegt und seine individuelle, Naturwahrheit und Realismus erstrebende Eigenart zum Ausdruck gebracht hat. Von der wirr durcheinander geworfenen Haarmasse bedeckt, ist der Kopf, in dem die Porträtzüge des Dargestellten im Gegensatz zu älteren Athletenbildern hervorgehoben sind, zum Zeichen der Ruhe nach bestandnem Kampfe leise nach abwärts gesenkt. Das Gesicht zeigt ein breites Oval, der untere Teil der Stirne tritt in naturalistischer Weise stark hervor. In dem sinnenden, fast melancholischen Antlitze, sowie dem geöffneten Munde ist eine gewisse innere Erregung, nervöse Unruhe veranschaulicht, wie sie im Ausdrucke anderer, auf die lysippische Schule und Zeit zurückgeführter Köpfe wiederkehrt und bei einem Athleten nach den Aufregungen des Wettkampfes wohlbegründet ist. So wird durch die Physiognomie des Antlitzes das Interesse des Betrachters aufs neue angeregt, das Verdienst des ganzen Werkes aber gesteigert, das auch abgesehen von der hohen künstlerischen Vollendung als Musterbild eines von Jugend auf durch methodische Übung gekräftigten und gestählten Körpers für die weitesten Kreise des Volkes unschätzbare Bedeutung gewinnt.

H. L. U.

¹⁾ Naturalis historia 34, 62; der lateinische Name »destringens se« ist ebenfalls von Plinius a. a. O. beigefügt.

²⁾ Abgesehen von unbedeutenden Ergänzungen sind nur die Finger der rechten Hand mit dem fälschlich beigefügten Würfel erneuert.

³⁾ Bei Plinius dem Älteren, naturalis historia 34, 65.

⁴⁾ Hingewiesen sei auf sein Porträt, abgebildet in dieser Schulausgabe Taf. 50.

⁵⁾ Vgl. Plinius a. a. O. 34, 62.

⁶⁾ Über die Sitte der Griechen, in der Palästra vor dem Ringkampfe den Körper mit Öl und Staub zu bestreichen, genügt es, auf die anschauliche und belehrende Darstellung bei Lucian, 'Ανάχαρις ἢ περὶ γυμνασίων 28 f. zu verweisen.

⁷⁾ Dasselbe ist in der Abbildung nur teilweise und ganz undeutlich zu erkennen; es ist ein mit einem Griffe versehenes Gerät, das sichelförmig gebogen und an der Innenseite zum Zwecke der Aufnahme des Öles und Schmutzes ausgehöhlt ist. Der griechische Name ist σκληγγίς, aber auch ξυστήρις und ξύστρα. Von dem gleichen Stamme ist das Verbum ἀποξύνειν und die in die lateinische Sprache übergegangene, statt »destringens se« gebrauchte Partizipialform ἀποξυόμενος gebildet.

¹⁾ Plinius a. a. O. 34, 55.

²⁾ Vgl. die bereits angeführte Stelle des Plinius 34, 65.

³⁾ Da die in der römischen Marmorkopie ursprünglich angebrachten und teilweise noch erhaltenen Stützen, welche zur Entlastung der vorgestreckten Arme aus statischem Grunde notwendig waren, ebenso wie der an der Rückseite des linken Beines befindliche Baumstamm in dem Bronzeoriginal gefehlt haben, war die Wirkung des Rundwerkes eine noch viel einheitlichere.

Grabrelief von Athen.

Auf einer Platte pentelischen Marmors von 1,45 Höhe und 0,85 Breite ist eine Gruppe von drei Figuren in Relief ausgehauen. Die rechte obere Ecke der Platte ist ergänzt. An beiden Seiten wird die Platte von schmalen Antenpfeilern eingefasst. Oben lag über diesen ein giebelförmiger Abschluss, der in einem besonderen Blocke gearbeitet war und verloren ist. Auf dem Gesimse desselben stand die Inschrift, welche angab, wem das Grabmal galt.

Die Platte, jetzt im Zentralmuseum zu Athen, ist 1870 bei den Ausgrabungen am Dipylon zu Athen, nahe dem Kirchlein Agia Triada gefunden worden. Damals entdeckte man, unter tiefem Schutte vergraben, ein wunderbar wohl erhaltenes Stück der alten Nekropole vor dem grossen Doppelthore, dem Dipylon zu Athen, aus welchem die heilige Strasse nach Eleusis und die grosse Fahrstrasse nach dem Piräus führte. Es war Sitte bei den Alten, die Grabmäler längs der Hauptstrasse unmittelbar vor den Thoren anzulegen. Die Athener scheinen indes selbst bei einem uns unbekannten Anlass späterer Zeit jenes Stück der Gräberstadt zugeschüttet zu haben; man vermutet, dass dies etwa in der Zeit bald nach der Einnahme Athens durch Sulla geschah und nimmt an, dass die Athener das Stück vor dem Thore freier Benutzung zurückgewinnen, aber auch die Grabstätten der Väter schonen wollten und deshalb den ganzen Platz mit Schutt auffüllen liessen. So hat sich eine Reihe der stattlichsten, schönsten Grabmäler aus der Blütezeit attischer Kunst noch unversehrt aufrecht stehend erhalten.

Zu den frühesten der erhaltenen bildlich verzierten Grabmäler an diesem Platze vor dem Dipylon gehört die schöne Stele der Hegeso, der Tochter des Proxenos, welche hier im Texte abgebildet ist. Sie steht noch jetzt an ihrer ursprünglichen Stelle an der Gräberstrasse aufrecht. Auch diese Platte ist an beiden Seiten eingefasst von Antenpfeilern, deren Kapitell aber viel sorgfältiger gearbeitet ist als an der anderen Stele. Darüber der giebelförmige Abschluss, auf welchem die Inschrift Ἥγησῶ Προξένου(ν) angebracht ist; die Schreibweise ο für ου gehört der älteren Zeit an. Auf einem Lehnstuhl von ebenso einfacher wie ausserordentlich schöner Form mit geschwungenen Beinen sitzt Hegeso in ionischem Chiton mit Halbärmeln und dem Mantel. Ihr Haar ist mit einem Tuche und Binden in zierlichster Weise geschmückt und auf dem Hinterkopfe hängt ein dünner feiner Schleier. Sie ist im Begriffe, aus dem Schmuckkästchen, das eine Dienerin ihr vorhält, einen Gegenstand, der nur durch Farbe angegeben

war, der Haltung der Finger nach eine Halskette, zu nehmen. Sie blickt prüfend auf den Schmuck. Die Dienerin trägt ein von der Herrin ganz verschiedenes Kostüm; auch ist ihr Gesicht, obwohl schön, doch von minder edlen vornehmen Zügen als das der Herrin. Ihr Haar ist ganz unter einer Haube verborgen und sie trägt einen ungegürteten Chiton mit engen Ärmeln, der die Fremde, die Sklavin charakterisiert; auch sind ihre Füsse in Schuhen versteckt, während die Herrin Sandalen an den auf einem zierlichen Schemel ruhenden Füßen trägt.

Der Stil weist dies köstliche Relief in die Zeit der Schule und Nachfolge des Phidias, in die Epoche des peloponnesischen Krieges. Die Köpfe haben viel Ähnlichkeit mit denen am Parthenonfries; die dünn und wie feucht sich anschmiegende Gewandung weist auf die angegebene etwas jüngere Zeit.

Das Relief hat nur die Absicht, die Erinnerung festzuhalten an die edle schöne Frau Hegeso, und das Mittel, das gewählt ward, ist, sie einfach darzustellen, wie sie in der Erinnerung lebte, zu Hause sitzend, mit Schmuck beschäftigt, von der Sklavin bedient. Nicht die Spur einer Andeutung des Todes, als Abschieds vom Leben, oder des Jenseits.

Die grössere Stele, die unsere Tafel wiedergibt, stellt nicht eine Verstorbene allein, sondern eine Familienvereinigung dar. Sie gehört zu den im vierten Jahrhundert sehr üblichen Denkmälern, welche Familiengräber schmückten und den Einzelnen nicht allein, sondern im Vereine mit den geliebten Angehörigen darstellen. Auch diese Reliefs sind Erinnerungsbilder, bestimmt, das Gedächtnis an die in Liebe innig Verbundenen festzuhalten. Auch bei ihnen keine Spur einer Andeutung des Abschieds vom Leben.

Man hat diese Bildwerke vielfach missverstanden. Den Anlass dazu bot ein auf ihnen besonders beliebtes Motiv, der Handschlag, den man ohne weiteres, moderner Auffassung folgend, als Zeichen des Abschieds missverstand. Obwohl gleich die nächsten Fragen, wer denn Abschied nehme, wer dableibe, wer der Tote, wer die Überlebenden seien, in die grössten Schwierigkeiten verwickeln und die falsche Fährte gleich erkennen lassen, so ist doch jene verkehrte Deutung bis heute sehr verbreitet. Sie beruht auf völligem Verkennen dessen, was die antiken Grabdenkmäler sind und wollen.

Der Handschlag bedeutet nicht Abschied, sondern ist nur ein Zeichen des innigen unverbrüchlich treuen Zusammenhaltens der Familienglieder. Der Schatten

des Todes, der auf diese Vereinigungen auf dem Grabmale fällt, lässt sich nur an einzelnen wehmütigen Bewegungen erkennen, die meist nur den im Hintergrunde stehenden Figuren geliehen sind.

Auf unserer Platte sehen wir eine sitzende und eine von rechts herantretende Frau im Handschlag vereint. Beide tragen den ionischen Chiton und den Mantel, an den Füßen Sandalen. Sie blicken sich treu und innig an. Immer ist wie hier das Zusammenhalten, Zusammenkommen, niemals ein Auseinandergehen dargestellt.

Im Hintergrunde steht, auf seinen Stab gelehnt, ein bärtiger Mann, der den Mantel in üblicher Weise auf der linken Schulter und um den Unterkörper gelegt

trägt. In trübem Sinnen legt er die linke Hand an den Bart. Sein Kopf ist, wie dies auf den älteren Stelen fast immer der Fall ist, allgemein und nicht als Porträt gebildet; es ist ein kräftiger, schöner Männerkopf, ebenso wie die Frauen von typischer Schönheit sind.

Der Stil dieses Reliefs zeigt schon grosse Verschiedenheit von dem der Hegeso; am deutlichsten ist dies in den Köpfen und der Behandlung des Haares. Der grosse Zug, das abgeklärt Reine, Edle ist mit der stärkeren Stilisierung der Formen verschwunden; dafür sind Gesicht und Haar und Gewand freilich natürlicher und wahrer gebildet. Das Relief gehört der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Chr. an. A. F.



Der sogenannte Alexander-Sarkophag von Sidon in Konstantinopel.

Im Frühling des Jahres 1887 stiess man in der Nekropole des alten Sidon (heute Saida) beim Suchen nach Bausteinen zufällig auf eine grosse unterirdische Grabanlage, die von der türkischen Regierung mit Umsicht und Vorsicht ausgegraben wurde; sie enthielt 17 Sarkophage, die in das kaiserliche Museum zu Konstantinopel verbracht wurden. Der grösste und in der Ausschmückung reichste dieser Sarkophage ist derjenige, welchen man nach der Figur Alexanders d. Gr., die auf den Reliefs vorkommt, den Alexander-Sarkophag benannte.

Die Ansicht unserer Tafel zeigt diesen Sarkophag gerade von der Vorderseite, während ihn das Textbild etwas schräg von seiner Rückseite gesehen wiedergibt; diese letztere stand einst in der Grabkammer nahe ihrer Westwand. Man erkennt hier links noch in starker Verkürzung die nördliche Schmalseite des Sarges. Die Hauptseite war nach Osten, nach dem freien Raume der Grabkammer gekehrt; sie unterscheidet sich von der Rückseite durch eine sehr viel reichere Reliefdarstellung, die siebzehn menschliche Figuren und sechs Rosse enthält, während jene nur sieben Männer und fünf grössere Tierfiguren aufweist. Indes die Feinheit und Sorgfalt der Ausführung ist auf allen Seiten die gleiche.

Durch den bei stattlicher Grösse (die menschlichen Figuren der Hauptreliefs haben 58 cm Höhe) ausserordentlichen Reichtum und durch die vollendete Schönheit des ornamentalen wie figürlichen Schmuckes, sowie durch die einzig dastehende Erhaltung, welche sich sogar auf die farbenprächtige Bemalung erstreckt, ist dieser Sarkophag eines der allerersten und bedeutendsten aller uns gebliebenen Werke der Antike.

Die ornamentale Verzierung des Sarkophages gehört dem ionischen Architekturstile an. Der eigentliche Körper des Sarges hat die Gestalt eines oben und unten reich mit ionischer Profilierung gezierten hölzernen Kastens mit Rahmenwerk und Füllung. Die letztere besteht aus den ziemlich hoch gearbeiteten Reliefs. Der Deckel des Kastens hat die Gestalt eines Tempelgiebels mit ionischem Gebälk. Unter dem Zahnschnitt läuft ein Fries mit reizend natürlich gebildetem Weinlaub. Dieses naturalistische Ornament war zur Zeit der Entstehung des Sarkophages noch etwas Neues; später finden wir es an mancherlei Geräten öfter. Die Sima ist mit dreifach gehörnten

Löwenköpfen geziert, die dem Typus des persischen Löwengreifs angehören. Dieser Greifentypus ward in Griechenland als speziell persisch empfunden; in ganzer Figur erscheinen diese Löwengreife zu den Seiten der Palmette der beiden Giebfirst-Akroterien, sowie gemalt auf der Satteldecke des Persers der nördlichen Schmalseite. Als Eck-Akroterien fungieren gelagerte Löwen. Als Stirnziegelschmuck dienen an den Langseiten weibliche Köpfe mit schilfblattartiger Bekrönung, die sich an eine in gewissen Kulte übliche Tracht von Tänzerinnen anzuschliessen scheint. Dieselben Köpfe kehren oben als Firstakroterien wieder; doch wechselten sie hier ab mit Adlern, die weggebrochen und bis auf geringe Reste verloren sind.

Das Ganze ist aus zwei gewaltigen Blöcken pentelischen Marmors gearbeitet.

Das im Texte gegebene Relief der Rückseite, das wir zuerst genauer betrachten wollen, zeigt eine Löwenjagd, an welcher sowohl griechisch als persisch gekleidete Männer teilnehmen. In der Mitte wird ein durch Kleidung wie Gesichtstypus als Perser charakterisierter Reiter von einem Löwen angefallen. Der Löwe, der nach einer in der griechischen Kunst häufigen nicht ganz natürlichen hundeartigen Weise gebildet ist, hat sich auf das Ross des Reiters gestürzt und zerfleischt dessen Brust. Der Perser zückt die Lanze gegen das Tier. Diese Lanze war von Metall gearbeitet und besonders angesetzt; sie ist mit allen anderen metallischen Zuthaten (Waffen, Gürtelschliessen u. a.) verloren gegangen. Dem bedrängten Perser kommen fünf andere Männer zur Hilfe; zunächst ein Perser zu Fuss, der mit dem Beile nach dem Löwen ausholt. Die persische Tracht ist hier wie bei dem Reiter sehr deutlich; sie besteht aus bunten engen Beinkleidern, ebenfalls buntem Rock mit engen Ärmeln und einem Überwurf, der gleichfalls mit Ärmeln ausgestattet ist, die aber nicht angezogen sind; es ist der Kandys, der frei im Rücken flattert und dessen Ärmel nur bei der Parade vor dem Könige angezogen wurden (vgl. Xenophon, Cyropaed. 8, 3, 10). Der Kopf ist bedeckt von der weichen Tiara, die auch das Untergesicht fast bis zur Nase bedeckt. Dem Perser eilen ferner zu Hilfe zwei griechisch gekleidete jugendliche Reiter mit (jetzt fehlenden) Lanzen; sie tragen kurzen Chiton und Chlamys; der links hat enge Ärmel am Chiton; im kurzen Haare trägt er

eine Binde, wodurch er von dem anderen unterschieden wird; sein Kopf ist voll Energie und Kraft, aber ohne eigentlich individuelle Porträtzüge; er hat vielmehr die typischen Züge, welche die attische Kunst des vierten Jahrhunderts v. Chr. den Athleten und dem jugendlichen Herakles giebt. Insbesondere kann von einer Ähnlichkeit mit den individuellen Zügen sicherer Porträts Alexanders d. Gr. nicht die Rede sein; der Haarwuchs ist sogar vollständig verschieden von jenen und vielmehr der typische der Athleten und des Herakles.

Dennoch ist es höchst wahrscheinlich, dass in diesem Reiter links von dem vornehmen Perser Alexander d. Gr. zu erkennen ist; und zwar deshalb, weil er auf der Hauptseite des Sarkophages erkannt werden muss in einer Gestalt, deren Gesicht ebenso wenig Porträtähnlichkeit mit Alexander hat, die aber durch das Löwenkopf-Fell auf dem Kopfe und durch die Handlung unzweideutig als Alexander charakterisiert ist. Dort ist eine grosse Schlacht zwischen Persern und Makedonen dargestellt und Alexander durch die Löwenhaut unzweifelhaft. Diese lässt aber auch erkennen, woher der Künstler seine ganze Vorstellung vom Äusseren des grossen Königs hatte: nicht von den wirklichen Porträts — sonst hätte er niemals ein so unähnliches allgemeines Bild gegeben — sondern lediglich von den Münzen Alexanders mit dem jugendlichen Herakleskopfe. Dass dieser in späterer hellenistischer Zeit als Bildnis Alexanders angesehen wurde, wussten wir bereits; dass dieser populäre Irrtum aber in die Alexanderzeit selbst zurückgeht, lehrt unser Sarkophag. Der Herakleskopf der Münzen war nicht im mindesten als Porträt Alexanders beabsichtigt, sondern stellt nichts als die normale Weiterbildung des Heraklestypus in der Alexanderzeit dar; nur durch Misverständnis sah man das Bild des Königs darin, von dem man wusste, dass er sich gerne mit Herakles identifizierte und mit Löwenfell und Keule auftrat (Ephippos bei Athenaeus, deipnosoph. 12, p. 537 f.).

Die Thatsache, dass der Künstler des Sarkophages keine wirklichen Bildnisse Alexanders gekannt und nur das vermeintliche der Münzen benutzt hat, ist auch wichtig, indem sie zeigt, dass man sicher auf falschem Wege war, wenn man, wie bisher allgemein geschehen, den Künstler im Kreise des Lysippos von Sikyon suchte und nur zwischen dessen beiden Hauptschülern Euthykrates und Eutychides schwanken zu dürfen vermeinte. Die Künstler aus Lysippos Kreise waren natürlich mit dem wirklichen Porträt Alexanders, das ja ein Hauptgegenstand von Lysippos Kunst war, aufs genaueste vertraut. Es kommt hinzu, dass der Auftrag, eine dekorative Marmorarbeit zu liefern, wie sie unser Sarkophag darstellt, ganz ausserhalb des Kreises der Thätigkeit des Lysippos und seiner Schule lag, die nur den vornehmen Erzguss pflegte. Dagegen waren die attischen Ateliers eben für derartige Aufträge eingerichtet. Da nun auch das Material unseres Sarkophages attischer Marmor ist, kann kaum bezweifelt werden, dass auch der Künstler der attischen

Schule angehörte. Der Stil der Bildwerke aber bestätigt diese Annahme aufs entschiedenste. Sowohl die Erfindung der Motive, als die Ausführung des einzelnen, insbesondere des Gewandes und der Köpfe, zeigt den Künstler als unmittelbaren Nachfolger jener attischen Meister, welche das Grabmal des Königs Maussollos zu Halikarnass mit ihren Marmorwerken geschmückt hatten. Indes muss man sich wohl hüten, an einen der grossen Namen selbst zu denken; einem Leochares z. B., der Alexander selbst porträtiert hat, dürfte man die Alexanderbildung unseres Sarkophages niemals zuschreiben.

Im Museum zu Wien befindet sich ein in der Arbeit sehr verwandter Sarkophag mit Amazonendarstellungen, der aus demselben attischen Künstlerkreise herkommen muss wie der grosse sidonische; indem man fälschlich annahm, dass der Marmor des Wiener Sarkophages peloponnesischer Herkunft sei, glaubte man darin eine Stütze für die Annahme gleichen Ursprungs des Alexandersarkophages zu haben. Allein jener Wiener Sarg stammt, wie neuerdings nachgewiesen ward, aus Soloi auf Kypros, und der Marmor desselben ist nicht peloponnesisch, sondern vielmehr pentelisch wie der des sidonischen. Es war derselbe mit Aufträgen für den Osten beschäftigte attische Künstlerkreis, dem beide Werke entsprangen.

Doch fahren wir fort in Betrachtung der Jagdszene des sidonischen Sarkophages.

Der andere Reiter in kurzem Chiton und Chlamys, der auf dem Jagdbilde von rechts heransprengt, muss einer der Genossen Alexanders sein; ihn bestimmt Hephästion zu nennen, wie man gethan hat, ist schon zu weit gegangen, da der Künstler die Figur nicht weiter individualisiert hat; er hat ihr einen Kopf von ganz allgemeinem, kräftigem, athletenartigem Typus gegeben, denselben, den er bei dem rechts folgenden Jüngling verwendet hat.

Die zwei Figuren am linken Ende des Bildes stehen noch mit der Hauptszene in Verbindung; hinter Alexander eilt ein nackter Mann zur Hilfe herbei, der nur über dem linken Arm ein Gewandstück hängen hat. Der Moment des eiligen Laufes ist ganz vortrefflich erfasst. Nicht minder ausgezeichnet in der Bewegung ist der folgende, im Zurückweichen den Bogen abschiessende Perser; die Linke hielt den Bogen, die Rechte zog die Sehne an. Die Ärmel des Kandys flattern im Rücken empor. Auch am rechten Ende ist ein Grieche und ein Perser dargestellt, doch ohne Beziehung zur Hauptszene; es ist hier ein selbständiges kleines Bild der Erlegung eines Hirsches gegeben. Der Hirsch wird von dem nur mit der Chlamys bekleideten griechischen Jüngling mit der Linken am Geweih gepackt und mit der verlorenen Lanze in der Rechten bedroht; die Bewegung hat entschieden mehr Schönheit und Schwung als Wahrscheinlichkeit. Der Perser schwingt die Axt ähnlich wie der hinter dem Löwen stehende. Seine nach rechts ausweichende Bewegung entspricht genau der des bogenschiessenden Persers am anderen Ende, eine Symmetrie, welche

dem ganzen Bilde einen wohlthuenden Abschluss giebt. Drei Jagdhunde, von denen einer den Löwen in das Hinterbein beisst, vervollständigen das lebendige Bild einer Jagd, in der Alexander d. Gr. mit den Seinen als Genosse eines persischen Grossen erscheint.

Die menschlichen wie tierischen Figuren sind von gleicher Feinheit und Vollendung der Ausführung; die Köpfe zeigen leidenschaftliche Erregung. Die Wirkung wird bedeutend unterstützt durch die Bemalung, die noch fast vollständig erhalten ist. Sie erstreckt sich namentlich auf die ganzen Gewänder, dann die Haare, die Augen nebst Brauen und Wimpern, sowie die Lippen; dagegen war das Fleisch nicht bemalt, sondern nur leicht getönt. Es sind sechs Farben verwendet, Violet, Purpur, Rot, Braunrot, Gelb und Blau. Besonders wirkungsvoll ist die Bemalung der Augen, durch welche der Künstler eine ausserordentliche Kraft und Intensität des Blickes erreicht hat. Man erkennt an diesem Beispiele, wie ungeheuer viel wir dadurch verloren haben, dass die Bemalung der antiken Marmorwerke in der Regel verschwunden ist.

Die Hauptseite des Sarkophages stellt eine grosse Schlacht zwischen Persern und Makedonen dar, in welcher Alexander nebst zwei Genossen zu Pferd die beiden Ecken und die Mitte herausheben. Die Fülle der Figuren, die zum Teil in drei Gründen hintereinander angeordnet sind, giebt das Gewühl der Schlacht vortrefflich wieder. Das Relief erreicht hier eine damals durchaus neue malerische Vertiefung des Grundes. Während die Rückseite in den hergebrachten Formen des Friesreliefs gehalten ist, wird hier etwas völlig Neues geleistet.

Die Figur Alexanders zur Linken mit dem Löwenfell haben wir bereits besprochen. Mit der (fehlenden) Lanze stiess er nach einem vornehmen Perser, dessen Ross auf die Vorderbeine gestürzt ist, der sich aber mit der Waffe in der erhobenen Rechten noch zur Wehre setzt. Die Gruppe kehrt ähnlich wieder auf einem berühmten Mosaik aus Pompeji, das kopiert ist nach einem Gemälde der Alexanderzeit. Der Vergleich zeigt aber, dass der Sarkophagkünstler die Scene, die ihm bekannt gewesen sein muss, des individuellen Charakters entkleidet hat. Überhaupt ist der Sarkophag in allem verallgemeinert und idealisiert gegenüber der bis in das geringste Detail gehenden historischen Treue des in dem Mosaik kopierten Gemäldes.

Nach rechtshin folgt die schöne Gruppe eines Zweikampfs zwischen einem Perser und einem Makedonen. Hinter letzterem schiesst ein Perser den Bogen ab in der Richtung nach Alexander. Im Vordergrund fleht ein Perser um Gnade vor einem berittenen Makedonen, in dessen allgemein gehaltenem, jugendlichem Kopf man mit Unrecht Porträtzüge hat sehen wollen. Einem galoppierenden Perser fällt ein fast nackter Grieche in die Zügel — die Nacktheit wieder ein sprechender Beweis für den verallgemeinerten heroisierten Charakter der Scene — während im Vordergrund ein Perser den Bogen abschiesst nach rechts, wo vom Ende her

ein Makedone mit sehr entschlossenen Zügen und in voller Rüstung heranreitet. Dazwischen die schöne Gruppe, wie ein Perser zu Fuss den verwundet vom Pferde sinkenden Genossen auffängt. Ausser den genannten Figuren sieht man noch am Boden vier gefallene Perser und einen toten nackten Griechen liegen.

Die Schmalseiten des Sarkophages sind wieder in der einfacheren Art der Rückseite komponiert. Sie wiederholen dieselben Themata, die dort erscheinen, nur mit Weglassung Alexanders und alleiniger Hervorhebung der Perser. Die nördliche Schmalseite zeigt wieder einen Kampf von Persern und Makedonen; ein vornehmer Perser zu Ross bildet die Mitte; die Makedonen oder Griechen sind auch hier wieder, der Wirklichkeit entgegen, aber dem gewöhnlichen idealisierenden heroischen Stile entsprechend, nackt gebildet.

Die südliche Schmalseite stellt wieder eine Jagd dar, in welcher die Perser aber allein sind; das gejagte Tier ist ein Panther. Auch die beiden Giebel zeigen Reliefs; einerseits den Kampf von Persern und Griechen (man hat auch hier Alexander erkennen wollen, aber offenbar mit Unrecht); andererseits einen Kampf zwischen griechisch bekleideten Männern, vermutlich Makedonen und Griechen.

In der letzt erwähnten Scene hat man alle möglichen Mordthaten der Alexander- und Diadochenzeit illustriert sehen wollen, allein auch die Erklärung der übrigen Bilder hat sich bisher nach unserer Meinung auf durchaus falscher Bahn bewegt, von der irrigen Voraussetzung ausgehend, es müssten die Bilder bestimmte einzelne Vorgänge aus dem Leben derjenigen Person darstellen, für welche der Sarg bestimmt war. In dieser Annahme befangen haben sich bisher sämtliche Erklärer bemüht, die Personen der Bilder möglichst alle mit historischen Namen zu belegen.

So wollte eine der jüngsten Deutungen mit grösster Bestimmtheit den Griechen Laomedon von Mitylene als »Grabherrn« erkennen, der von dem Künstler aber bald in persisches Kostüm verkleidet, bald in makedonischer Tracht dargestellt worden wäre! Ja eine so genaue Illustration des Lebenslaufs dieses Laomedon vermeinte man hier zu erkennen, dass man den Sarkophag geradezu als »neue historische Quelle« für Details der Diadochengeschichte bezeichnete.

Wir haben bemerkt, dass an den beiden Langseiten Alexander d. Gr. dargestellt ist. Diese unmittelbar nach der Entdeckung schon gefundene Benennung ist, wie wir glauben, die einzige, die wirklich gerechtfertigt ist. Alle anderen Personen sind nicht nur für uns, sondern waren wahrscheinlich auch für den Künstler schon namenlos.

Die Anwesenheit Alexanders macht die Reliefs allerdings zu historischen; allein sie sind historisch in einem sehr beschränkten, aber echt antiken griechischen, einem allgemeinen weiten idealen Sinne. Alexander ist das einzige wirkliche Individuum, das hier erscheint,

er, der schon den Zeitgenossen himmelhoch und göttergleich über den gewöhnlichen Sterblichen erhaben erschien; ihm gegenüber sind alle anderen nur Vertreter von Menschenklassen, keine Persönlichkeiten mit Namen. Vergeblich wird man sich bemühen, die grosse Schlacht genau zu bestimmen als die von Issos oder Arbela und die Makedonen und Perser einzeln zu benennen und in einem von ihnen den »Grabherrn« zu erkennen; der Künstler wollte ja nur eine Schlacht Alexanders gegen die Perser in echt hellenischer allgemeiner Weise darstellen. Das Jagdbild zeigt Alexander nach der Besiegung Persiens; er verkehrt freundschaftlich mit den persischen Grossen und nimmt an ihren Jagden teil: auch dieses Bild von typischem allgemeinem Gehalt. Das Jagdleben der persischen Vornehmen, die Kämpfe der Perser mit den Makedonen und Griechen, sowie die Kämpfe der Makedonen und der Griechen untereinander — dies schildern die übrigen kleineren Bilder: ein lebendiges Zeitgemälde, aber mit typischen, nicht individuellen Figuren; daher auch mit typischen Motiven und selbst mit Einmischung des ganz unhistorischen halbnackten heroischen Kostüms.

Würde der Sarkophag wirklich, wie man in gänzlicher Verkennung der Eigenart griechischer sepulkraler Kunst gemeint hat, einzelne auf Tag und Stunde bestimmbare Momente illustrieren, so würde er aus allem herausfallen, was wir von griechischer Gräberkunst wissen; erst wenn wir das Historische in den Bereich des Typischen, Allgemeinen gehoben erkennen, gliedert sich auch dieser Sarkophag als verständliches Glied in die Kette des uns Bekannten.

Die Bilder zeigen unzweideutig, dass das Ziel des Künstlers nicht die Schilderung der Griechen oder Makedonen, sondern die der edlen Perser der Alexanderzeit in Jagd und Krieg war. Damit stimmt der ornamentale Schmuck des Sarges überein, der, wie wir sahen, eine so starke Verwendung von dem persischen Greife macht. Und damit stimmt endlich vor allem die aus dem Orte der Auffindung zu erschiessende Bestimmung des Sarkophages.

Diese letztere ist freilich Gegenstand einer lebhaften Kontroverse geworden. Anfangs vermutete man sogar, der Sarg sei für Alexander d. Gr. selbst bestimmt gewesen; dann setzte man dafür einen der makedonischen Generale ein, wie Parmenion oder Perdikkas, oder einen Statthalter Syriens, ferner einen der vornehmen Perser wie Artabazos oder Mazaios, indem man annahm, der Sarkophag sei anderswohin, etwa nach Ägypten oder Babylonien bestimmt gewesen und nur durch irgend einen Zufall, durch Raub oder Kauf, an die Stelle der Auffindung in die Gruft zu Sidon gekommen. Diese Annahme, obwohl sie noch neuestens in der grossen französischen Publikation des Fundes verteidigt wird, ist gänzlich willkürlich und haltlos. Alle Thatsachen weisen vielmehr darauf hin, dass der Sarkophag für die Stelle gearbeitet ist, an welcher er gefunden ward.

Der Sarg stand in einer geräumigen Grabkammer

zusammen mit drei anderen, die offenbar aus denselben Künstlerhänden hervorgingen wie der grosse und mit ihm zugleich aufgestellt wurden; sie sind nur ornamental verziert; der reizende Weinlaubfries erscheint auch an ihnen. An zweien finden sich phönikische Buchstaben als Versatzmarken für Deckel und Sarg; sie zeigen, dass die Ausführung der Särge gemeinsam und am Orte vorging, wo die attischen Meister sich phönikischer Steinmetzen für die untergeordnete Arbeit bedienten. Die wunderbare Erhaltung der Särge ist ohnedies kaum anders zu erklären, als dass sie frisch aus der Werkstatt am Orte in die Gruft kamen. Die Grabkammer ist die jüngste in einer grösseren Anlage von sieben Kammern, die von einem Schachte ausgehen; die successive Anlage dieser Kammern lässt sich noch deutlich verfolgen; mit ihr im vollkommenen Einklang steht die aus dem Stil zu erschiessende Folge der darin befindlichen siebzehn Sarkophage. Die ganze Anlage ist gemacht mit sorgfältiger Berücksichtigung und Schonung eines unmittelbar benachbarten älteren Grabes, dessen Sarg eine Inschrift enthielt, die den sidonischen König Tabnit nennt, der an das Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. zu setzen ist. Die Gräber liegen zusammen auf einem Familiengrundstück; nach der Inschrift des ältesten ist es die Gruft der Könige von Sidon; der Mangel der Inschriften an den anderen Särgen kann nicht als Gegengrund angeführt werden, da sie jünger sind und die Sitte, die Inschrift an den unterirdischen Särgen anzubringen, abgekommen sein wird. Noch weniger Gewicht ist auf den Mangel goldner Diademe zu legen; das Goldband im Grabe des Tabnit ist kein königliches Emblem, sondern ein in jener Zeit allgemeiner, später abgekommener Schmuck, der ähnlich in vielen nicht königlichen älteren Gräbern vorkommt; übrigens hat das älteste Grab der grossen Anlage (17) auch noch ein solches Goldband enthalten. Auch der sogenannte Alexander-sarkophag ist demnach als der eines sidonischen Königs anzusehen: er ist mit den drei kleineren gleichzeitigen Särgen der jüngste und letzte in der Reihe; er wird dem letzten sidonischen König der heimischen Familie, dem Abdalonymos gehören. Diese von einem deutschen Gelehrten aufgestellte und mit Glück verteidigte Annahme hat die grösste Wahrscheinlichkeit für sich. Wenn man neuerdings gemeint hat, in einem auf dem Boden der Grabkammer gefundenen, aus numismatischen Gründen in die Zeit um 230—217 zu datierenden Didrachmon des Ptolemaios Soter eine Zeitbestimmung für die Aufstellung des Sarges zu besitzen — der dann einem reichen sidonischen Kaufherrn zugeschrieben wird, der ihn antiquarisch verschachert hätte — so war dies ein Irrtum; denn jene Münze kann immer nur einen terminus ante quem abgeben; da die Grabkammer nach ihrer Anlage sicher wenigstens von Grabräubern besucht worden ist, so kann jener Fund durchaus nicht befremden. Abdalonymos ist auf Geheiss Alexanders durch Hephaistion auf den Thron der Väter gesetzt worden, um 333 v. Chr.; wir wissen sonst von ihm nur, dass er einmal

feinen Parfüm (μύρον) an Alexander gesendet hat. Grosse Thaten hatte er sicher nicht aufzuweisen. Es war ein Irrtum, aus der oben charakterisierten falschen Voraussetzung entsprungen, wenn man gemeint hat, Scenen aus seinem Leben auf dem Sarkophage zu erkennen. Er selbst kommt gewiss gar nicht vor auf den Bildern, die ein anderes, ein höheres und allgemeineres Ziel verfolgen. Auch haben wir bereits bemerkt, dass die dargestellten Orientalen, den Kopftypen wie der Tracht nach, keine Semiten, sondern reine Perser sind. Die Adelsklasse aber, um so zu sprechen, in welche der sidonische König sich rechnen musste, war die der persischen Grossen, der Umgebung des Grosskönigs, in welcher seine Vorgänger zum Teil einer hohen Stellung gewürdigt worden waren. Diese Klasse in denjenigen Verhältnissen zu schildern, welche die Eroberung Alexanders bedingte, dies war die dem griechischen Künstler zunächst gestellte Aufgabe. Der sidonische Fürst erhielt damit einen zwar nicht individuell persönlichen, aber einen vornehmen Grabesschmuck, der die Klasse wohl charakterisierte, zu welcher er sich rechnen zu dürfen stolz war. Indem diese aber damals von Alexander gleich ihrer Sonne das Licht empfing, so konnte die Gestalt dieses Helden den Bildern nicht fehlen.

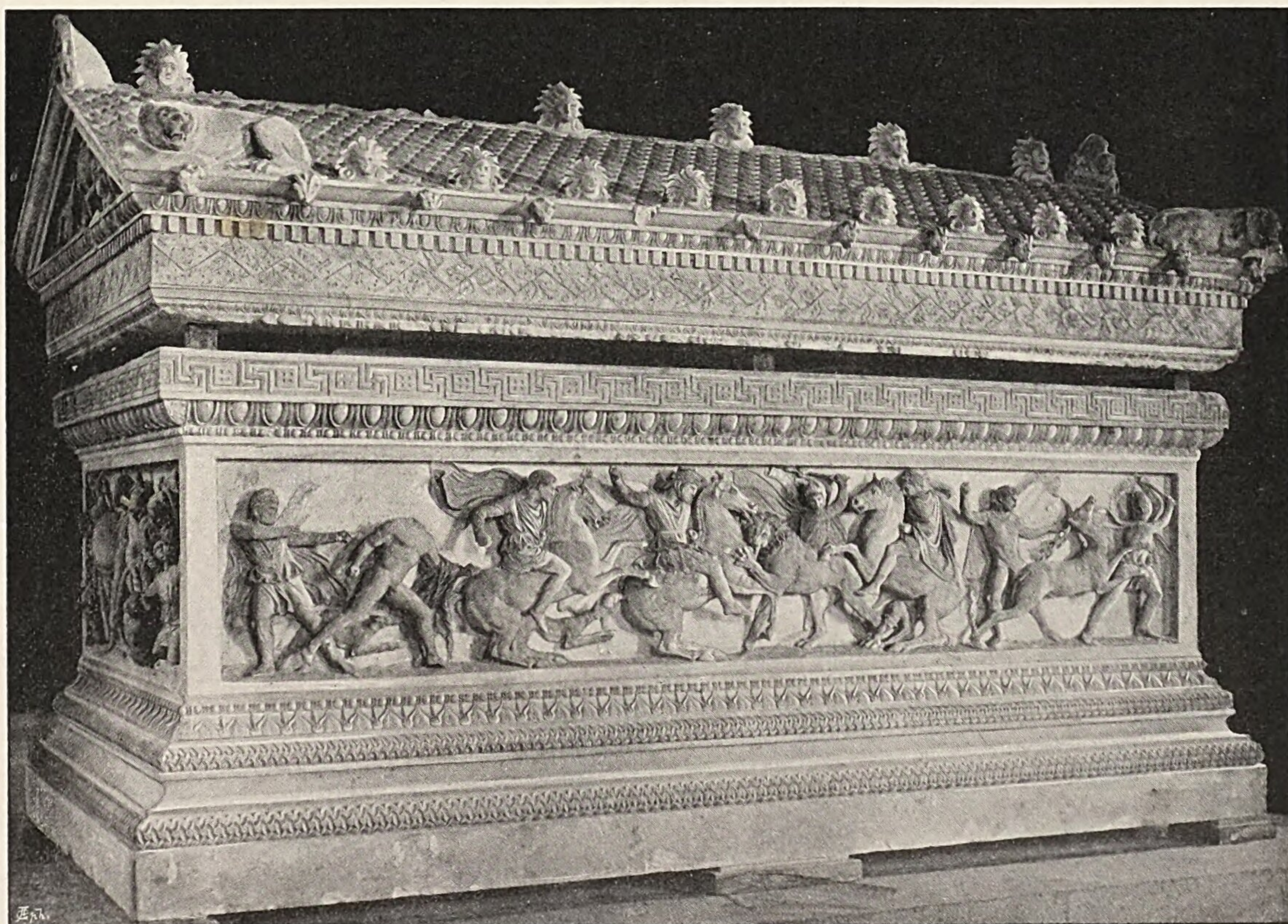
Indem der sidonische König einen Griechen mit

seinem Grabmale beauftragte, folgte er nur der Tradition des Hauses. Die Funde haben gezeigt, dass seine Vorfahren, nicht anders als die vornehmen Phöniker überhaupt, schon seit dem 5. Jahrhundert sich für ihre Grabmäler an Griechen gewendet haben, die längere Zeit zwar noch die ägyptische Sargform nachahmen mussten, dann aber frei die eigenen griechischen Formen anwenden durften.

Der Künstler hat die Aufgabe in echt griechischem Sinne gelöst; unbekümmert um Kleines und Persönliches, nur das Grosse und Allgemeine im Auge, hat er gleichsam die Idee der Geschichte seiner Zeit, gesehen vom Standpunkte eines Grossen des von Alexander besiegten, Alexander willig als Herrn erkennenden Ostens gegeben.

Wir wissen nicht, wann Abdalonymos starb. Die äusserst unruhigen historischen Verhältnisse in Syrien, ferner der Stil der Bildwerke und das ohne Kenntnis des wirklichen Porträts Alexanders gearbeitete Bild desselben, endlich der Inhalt der Reliefs, die nur mit Unrecht auf Diadochenkämpfe bezogen worden sind, die sich vielmehr ganz aus den Verhältnissen der Alexanderzeit selbst erklären, sprechen für eine relativ frühe Datierung des Sarkophages, der demnach vielleicht selbst noch zu Lebzeiten Alexanders entstanden ist.

A. F.

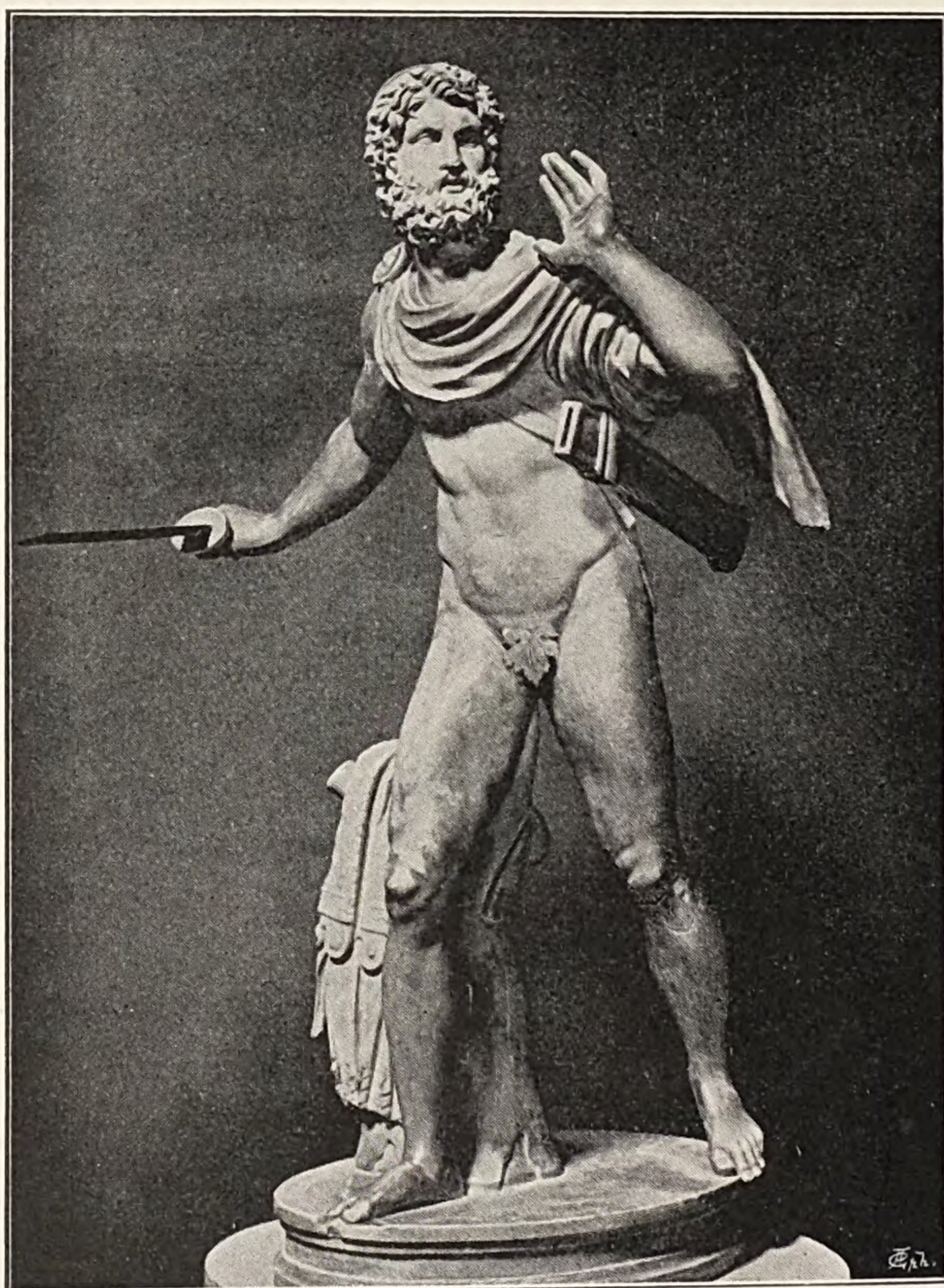


Odysseus.

Marmorstatue in Venedig.

Der in grossen Ansichten auf der Tafel erscheinende Kopf sitzt ungebrochen auf der hier im Texte gegebenen Statue des Odysseus im Museum des Dogenpalastes zu Venedig auf. Sie kam dahin schon 1584 aus der Sammlung Grimani. Diese vortreffliche, etwas über halblebensgrosse Marmorstatue (Höhe 0,98) ist eine mit besonderer Sorgfalt gearbeitete Kopie des zweiten Jahrhunderts nach Chr. nach einem verlorenen Originale der hellenistischen Epoche, des dritten bis zweiten Jahrhunderts vor Chr., als dessen Material mit grösster Wahrscheinlichkeit Bronze angenommen werden darf. Der stützende Baumstamm neben dem rechten Beine ist von dem Marmorkopisten hinzugefügt; er hat einen Schuppenpanzer über den Baumstamm gehängt, der einen sehr eleganten Eindruck macht. Die Eleganz und Sorgfalt in solchen nebensächlichen Dingen ist den Kopien aus der hadrianischen und antoninischen Zeit besonders charakteristisch; auch die zierliche runde profilierte Basis, die zwar viel geflickt, aber grossenteils antik ist, gehört zu den Eigenheiten jener Kopien. Die Beine sind zwar gebrochen, aber bis auf Unwesentliches antik. Die einzige grössere Ergänzung ist der rechte Arm, der nebst dem Schwerte ganz neu ist. Nur der Ansatz des nach hinten bewegten Oberarmes ist antik; der Unterarm muss mehr nach vorn gebogen gewesen sein, wie ein an der rechten Seite des Unterleibes sichtbarer, modern abgearbeiteter Rest einer im Marmor stehen gelassenen Stütze zeigt, die den Körper mit dem Unterarm oder dem Schwert, das, wie die leere Scheide, wohl auch in Marmor gearbeitet war, verbunden haben muss. Von der Schwertscheide ist nur das Ende ergänzt. Dass solche Attribute wie Waffen, die in älterer Zeit immer besonders angesetzt zu sein pflegen, aus dem Marmor gearbeitet werden, ist ebenfalls eine der charakteristischen Eigenschaften der Kopien jener

Epoche, der unsere Figur angehört. Am linken Arme ist nur die Hand und der herabhängende Zipfel der Chlamys modern. Der Kopf ist, wie bemerkt, ungebrochen und ganz vortrefflich selbst mit der Nase, deren Spitze nur ein wenig beschädigt ist, erhalten.



Das Werk teilt mit anderen unserer besterhaltenen und vorzüglichsten Antiken (wie dem Bologneser Kopfe der Athena Lemnia Nr. 22) das Schicksal, irrtümlicherweise für modern oder wenigstens für ganz überarbeitet gehalten worden zu sein. In Wirklichkeit ist es ganz vortrefflich erhalten und gerade am Kopfe auch nicht im geringsten überarbeitet.

Der Held trägt den Pilos, den ihm die spätere Kunst als dem Wanderer und Schiffer gegeben hat; denn eine solche Filzmütze war in Wirklichkeit die Tracht jener Leute. Der Pilos ist hier nicht steif und emporragend, sondern weich anliegend. Auf der rechten Schulter hat der Held die Chlamys geknüpft, deren Ende er um den linken Oberarm gewickelt hat. Der grosse runde Knopf auf der rechten Schulter ist mit dem Brustbilde der Athena geschmückt, der Göttin, deren Liebling Odysseus war, die ihn durch alle Gefahren schützend hindurchleitete. Die Göttin ist mit dem zurückgeschobenen korinthischen Helme und hinten kurz aufgenommenem Haare, sowie mit der Ägis auf der Brust gebildet. Auch dieses Detail ist von unberührter antiker Arbeit und entspricht, wie überhaupt die ganze Chlamys, dem Geschmacke der Epoche, in welcher diese Marmorkopie entstand, so sehr, dass wir in diesem Gewande mit dem Knopfe eine Zuthat des Marmorkopisten vermuten und das einstige Bronzeoriginal ganz unbekleidet denken dürfen. Die leere Scheide an der linken Seite beweist, dass der Held in der verlorenen Rechten das Schwert hielt.

In lebhaftem Ausschreiten einen Moment innehaltend, wendet er den Kopf um, blickt etwas empor und erhebt den linken Arm: der Vorsichtige hemmt den Schritt, indem er eine Gefahr zu bemerken glaubt. Durchdringenden Blickes späht er in die Ferne. Atemlose Spannung bannt ihn an die Stelle. Man sieht, wie der Leib eingezogen und der Mund geöffnet ist, indem er den Atem anhält; es wird die obere Reihe der Zähne sichtbar. Der Blick der weit offenen Augen ist gespannt, die Muskeln der Stirne sind zusammengezogen und bilden Falten. Offenbar späht er nicht nur, sondern lauscht auch in die Ferne. Der Held ist nicht in offenem Kampfe, sondern in einem Abenteuer gedacht, wo es Vorsicht und Kühnheit, Geistesgegenwart und Schlagfertigkeit zugleich gilt, kurz, in einer Situation, die so recht für den Helden passt, der eben jene Eigenschaften in der vollkommensten Weise in sich vereinte.

Welches Abenteuer der Künstler gemeint hat, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Vielleicht gehörte noch eine zweite Figur dazu. Man könnte an eine Gruppe von Odysseus und Diomedes denken, da diese beiden Helden von der antiken Kunst überaus häufig zusammen dargestellt worden sind, namentlich in dem Abenteuer vom Raube des Palladions. Da pflegt in Odysseus die vorsichtige Klugheit, in Diomed der trotzig Mut charakterisiert zu sein. Wirklich giebt es Darstellungen dieser Art, in welchen Odysseus recht ähnlich wie in unserer Statue erscheint. Wir würden ihn dann auf dem Wege zum Raube des Palladions denken. Doch wahrscheinlicher dünkt uns noch, dass er auf dem Wege zum Lager des Rhesos gedacht ist, also in dem in der Doloneia der Ilias beschriebenen Abenteuer. Sicher ist der Sinn des Motivs: er schreitet durch die Nacht, stutzt, horcht, späht und hält das gezückte Schwert bereit.

Der Künstler hat die Anregung zu seiner Figur wahrscheinlich aus der Malerei genommen. In Gemälden waren Stoffe wie der hier zu Grunde liegende

längst bearbeitet worden, ehe sie in die Rundplastik übergingen. Erst die hellenistische Kunst nach Alexander, der eben das Original unserer Statue angehört, hat das Stoffgebiet der Rundplastik dadurch wesentlich erweitert, dass sie in grossem Umfange Szenen aus der Heroensage aufnahm, die man bis dahin nur in Gemälden dargestellt hatte. Ein Werk der gleichen Art und Richtung hellenistischer Kunst ist die Gruppe des Menelaos, der den toten Patroklos rettet (Nr. 30), wo der bärtige Kopf des Helden auch eine nahe stilistische Parallele zu unserem Odysseus bietet; und auch zu der Laokoongruppe (Nr. 38) gab es wahrscheinlich in der Malerei ältere Vorstufen.

Odysseus trägt einen kurzen kräftigen, stark gelockten Vollbart und ebenso krauslockiges Haupthaar, das über der Stirne kräftig emporwächst, den oberen Teil der Ohren bedeckt und hinten ziemlich kurz gehalten ist. Dieser thatkräftige Held kann keinen langhängenden Haarschmuck brauchen. Die Trennung der Locken über der Stirne ist mit feiner Absicht nicht über die Mitte gelegt, sondern etwas an die Seite, um den Schein des Nachlässigen, nicht des Symmetrischen, Würdigen zu erwecken. Mit seinem stark gelockten, schwarzen Haare ist der Odysseus recht ein Typus des Südländers, der er auch im Charakter ist, während andere unter den griechischen Helden sich mehr unserem nordischen Heldenbegriffe nähern.

Der Künstler hat das Vielgewandte, Vielerfahrene, Listig-Kluge im Wesen des Odysseus und seine Verbindung mit schlagfertiger Kraft vortrefflich anzudeuten verstanden. Das liegt in allen Zügen, insbesondere in der nicht hohen, aber reich modellierten, durchgearbeiteten Stirne, dem durchdringenden Blicke, der kräftigen, etwas gebogenen Nase, dem kleinen, beredten, vom Bart umrahmten Munde. Das alles kommt nicht dem Unerfahrenen, nicht dem Schwärmer oder Denker, sondern dem thatkräftigen, in den manigfaltigsten Lebenserfahrungen geprüften Manne zu. A. F.

Zwei römische Porträts.

Büste des Agrippa. Marmor. Paris, Louvre. — Bronzekopf eines Unbekannten. Rom, Konservatorenpalast.

Die beiden auf einer Tafel vereinigten Porträts, die zwei hinsichtlich des Charakters der Dargestellten und der künstlerischen Auffassung sehr verschiedene Bildnisse wiedergeben, sind wohl geeignet, von der in weiteren Kreisen viel zu wenig gewürdigten Leistungsfähigkeit der römischen Porträtkunst eine hohe Vorstellung zu gewähren. Während ersteres durch die inschriftlich beglaubigten Darstellungen des Agrippa auf Münzen bestimmt ist und demgemäss mit grösster Wahrscheinlichkeit in die letzten Jahrzehnte der vorchristlichen Zeit¹⁾ gehört, ist Deutung und Datierung des letzteren durchaus unsicher; denn die seit alter Zeit weitverbreitete Bezeichnung als Bildnis des L. Junius Brutus, die auf eine flüchtige Ähnlichkeit mit Darstellungen dieses Gründers der Republik und ersten Konsuls auf Münzen späterer Zeit sich gestützt hat, entbehrt jedes Beweises, die kunstgeschichtliche Zeitbestimmung ist in Ermangelung stilistisch verwandter und chronologisch feststehender Porträts bisher nicht gelungen. Doch scheint die Trefflichkeit der bis ins einzelne meisterhaft ausgeführten Bronzearbeit eines griechischen oder wenigstens unter griechischem Einflusse stehenden einheimischen Meisters, ebenso wie die künstlerische Auffassung und der physiognomische, den altrömischen Typus in ausgezeichneter Weise wiedergebende Gesamtausdruck des Kopfes auf eine ziemlich frühe Zeit der Republik, vielleicht das zweite vorchristliche Jahrhundert, hinzuweisen.

Die trefflich gearbeitete und bis auf die ergänzte Nasenspitze vorzüglich erhaltene Büste des Agrippa ist 1792 an der Stelle der alten, östlich von Rom gelegenen Stadt Gabii bei Gelegenheit der von dem Fürsten Borghese veranstalteten Grabungen nebst anderen vortrefflichen Antiken zu Tage gekommen und 1808 mit diesen Bildwerken von Rom nach Paris gebracht worden. Vielleicht war sie dereinst in jener Landstadt zum Dank für erworbene Verdienste als Ehrendenkmal geweiht. M. Vipsanius Agrippa, der Sieger von Aktium und einflussreiche Berater des Augustus, der grosse Wohlthäter des Volkes, dessen Andenken insbesondere zu Rom durch ausgedehnte bauliche Anlagen im Campus Martius noch heutzutage fort dauert, ist in reifem Mannesalter zwar mit bezeichnender Individualisierung, aber unter Abstreifung unbedeutender Zufälligkeiten getreu nach dem Leben dargestellt. Die der Mode der Zeit entsprechende Bartlosigkeit, sowie der kurze Haarschnitt stimmen mit vielen Bildnissen von Mitgliedern des augusteischen Kaiserhauses²⁾ überein; was aber den Kopf von diesen ruhigen, in sich geschlossenen Porträtzügen gewaltig unterscheidet und ihm ein überaus lebendiges Gepräge verleiht, ist der feste durchbohrende Blick der tiefliegenden und tiefbeschatteten Augen, der durch die zusammengezogenen Brauen und die Einsenkung über der etwas gebogenen Nase, sowie

durch die seitliche Wendung des Hauptes eine um so grössere Wirkung erzielt. Eiserne Willenskraft und unerbittliche Energie, eine nur durch den praktischen Verstand zurückgehaltene vorwärtsstürmende Thatkraft, ein starres Wesen treten als bezeichnende Eigenschaften des Mannes aus seinen Gesichtszügen entgegen, die im wirklichen Leben auf jedermann zwingende Gewalt ausgeübt haben müssen und noch heutzutage im Bildnisse trotz der vortrefflichen künstlerischen Auffassung und Arbeit den Betrachter wenigstens beim ersten Eindrucke eher zurückzustossen als zu befriedigen geeignet sind.

Dagegen wird unser Blick durch das Antlitz des unbekannten Mannes angezogen, der in dem vortrefflich erhaltenen¹⁾ und vorzüglich ausgearbeiteten Bronzekopfe wiedergegeben ist. Von unbestimmtem Fundort, ist derselbe schon im 16. Jahrhundert in der Sammlung von Antiken des als Kunstmäcen bekannten Kardinals Rodolfo Pio di Carpi nachweisbar und 1564 von diesem dem Magistrat der Stadt Rom vermutlich wegen der schon damals üblichen Deutung zum Geschenke gemacht worden. Seitdem im Konservatorenpalast als eines der hervorragendsten Stücke der ausserlesenen Sammlung aufbewahrt, hat er wohlverdienten Ruhm erlangt. Die Persönlichkeit des Dargestellten erregt das Interesse des Betrachters beim ersten Anblicke. Sie ist von dem Künstler mit den Zufälligkeiten der äusseren Erscheinung in allen Teilen des Kopfes völlig getreu wiedergegeben. Denn die auffallend grossen Ohren, die wildgewachsenen und nicht gepflegten Brauen, der länglich zugeschnittene, kurzgeschorene Spitzbart, die hohe, in ihrem Unterteile stark vortretende Stirne, der eigentümlich herbe Zug um den langgestreckten Mund und zu beiden Seiten der langen Nase sind, ebenso wie die welken und mageren Züge des nach unten sich verjüngenden Gesichts und der düstere Blick der Augen,²⁾ mit genauer, verständnisvoller Beobachtung der Natur gebildet. Trotzdem aber ist zugleich das Gesamtbild zu einem über das Zufällige erhabenen Charakterkopf umgestaltet und erhoben worden. Der Dargestellte, der in vorgerücktem Alter steht, zeigt zwar in seinem Äussern keine höhere geistige Durchbildung und Belebung, aber klaren und kalten Verstand, unerschütterlichen Ernst, beneidenswerte Nüchternheit und Vorsicht. So darf in der That dieser Bronzekopf auch hinsichtlich der künstlerischen Auffassung als ein ikonographisches Meisterwerk bezeichnet werden, das, mit den durchgeistigten und pathetisch erregten Gesichtszügen des Agrippa verglichen, durch die vornehme Ruhe und würdevolle Strenge der Erscheinung tiefe, nachhaltige Wirkung erzielt. In jenem ist der Typus des Republikaners von echtem Schrot und Korn, in diesem der durch höhere geistige Bildung verfeinerte Vertreter einer neuen Epoche plastisch verkörpert.

H. L. U.

¹⁾ Agrippa wurde 63 v. Chr. geboren und starb 12 v. Chr., 51 Jahre alt.

²⁾ Beispielsweise sei hingewiesen auf die Statue des Augustus im Braccio nuovo des Vatikanischen Museums zu Rom, abgebildet Taf. 20 dieser Schulausgabe.

¹⁾ Modern ist die Büste mit dem Gewandstücke.

²⁾ Sie sind eingesetzt; die Hornhaut ist aus einer weissen, die Pupillen sind aus einer braunen Masse.

